

ARTEFACTO ANALÍTICO

Artefacto Analítico:

El texto como arquitectura, la arquitectura como texto.

Esta tesis se presenta para optar por el título de Master en Arquitectura.

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Diciembre de 2018

Juan Carlos Ruiz Acuña

A mis Padres.

Agradecimientos.

A la Maestría en Arquitectura, por la paciencia que me han tenido, y por el gran aporte que hacen al oficio en Colombia.

Al Centro Canadiense de Arquitectura (CCA) en Montreal, que me abrió sus puertas para consultar libremente los archivos de Eisenman entre Noviembre y Diciembre de 2016

Al Programa de Residencias Artísticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional con el que pude realizar la residencia de Investigación en el CCA, en Montreal.

A Juan Carlos Aguilera, mi director de tesis, quien me ha enseñado que el valor de la investigación y del oficio, se encuentra en hacer las preguntas correctas.

A Estefanía Gracia, que me enseñó que la investigación y la Gestión van de la mano.

A Alejandro Góngora, que me ayudó a realizar una revisión documental del archivo registrado en el CCA.

TABLA DE CONTENIDO

<i>Comentario Preliminar</i>	8
Preámbulo: <i>Sistema de trabajo</i>	10
Introducción.....	17
Capítulo 1. El artefacto textual:	21
1. Libro Prospectivo: De la arquitectura como libro a la teoría.....	23
2. El Artefacto de Eisenman: El Facsímil publicado por Lars Müller	26
a. <i>Constructo teórico: La teoría formal como arquitectura.</i>	29
b. <i>Constructo analítico: Teoría Formal y la arquitectura como medio de Análisis.</i>	31
c. <i>Constructo Prospectivo: Hacia una definición del Artefacto.</i>	34
Capítulo 2. Los Mecanismos del Artefacto Analítico:	37
1. Teoría como Mecanismo:	42
a. <i>Disipar el hecho: La lógica como fundamento de la disciplina.</i>	43
b. <i>Principio como método: Alejarse de la regla como mecanismo proyectual.</i> 48	
c. <i>Teoría como Análisis: Proyecto de arquitectura como objeto de Estudio...</i>	54
d. <i>Conciliación de medios: Lo absoluto y lo temporal.</i>	60
2. Interioridad como Mecanismo:	66
a. <i>Romper el paradigma contextual de la forma: La Forma Genérica como base de la discusión.</i>	67
b. <i>Definición de la forma arquitectónica: Volumen y espacio como operación.</i> 73	
c. <i>Desarrollo del geométrico absoluto: La grilla, la masa, la superficie.</i>	78
d. <i>Moverse para reconocer: Delimitación de la dialéctica Movimiento-Espacio.</i>	86
3. Lenguaje Formal como Mecanismo	91
a. <i>Analogía o academia: Comparación como mecanismo de pensamiento disciplinar.</i>	92
b. <i>La dialéctica del orden: El vocabulario y su relación con el par sistema-lenguaje.</i>	98

c. <i>La estrategia de la primera planta: Sintaxis y la Gramática como catalizadores de lo específico.</i>	105
4. <i>Análisis como Mecanismo:</i>	111
a. <i>Análisis y pensamiento: Definir la operación lógica-analógica.</i>	113
b. <i>Análisis y dibujo: El dibujo como elemento prospectivo y retrospectivo.</i>	124
c. <i>El constructo en proceso: Los dibujos de archivo de Eisenman.</i>	143
5. <i>Contexto como Mecanismo</i>	175
a. <i>La escuela inglesa: Contrastes del debate intelectual de los años 60.</i>	175
b. <i>La teoría y la línea intelectual: Apuntes sobre el papel de la Influencia.</i>	189
1. <i>La relación formal y la investigación direccionada: Instrumentalización de la influencia</i>	208
i. <i>Colin Rowe: Los artículos entre 1947 y 1961.</i>	210
ii. <i>Luigi Moretti: La Revista Spazio 1,6,7.</i>	236
iii. <i>Conclusión a la influencia: Dos modelos referenciales, una operación.</i>	268
2. <i>La dislocación como pregunta: Sobre el conocimiento disciplinar como una base inestable.</i>	278
a. <i>Ejemplo direccionado: La tensión entre los dibujos de apoyo y la dislocación expuesta.</i>	289
b. <i>El artefacto y la paradoja de lo nuevo: la dislocación como operación.</i>	299
<i>Anexos</i>	317
1. <i>Revista Spazio: Traducciones de los artículos de Luigi Moretti</i>	317
2. <i>Glosario: Para el Artefacto Analítico</i>	335
3. <i>Bibliografía en “The formal Basis” – tal y como fue presentada.</i>	340
<i>Bibliografía</i>	348

Comentario Preliminar

Esta tesis nace de un intento, abandonado durante el camino de la investigación, por hacer una comparación de tres textos escritos en un mismo momento histórico¹.

Una comparación compleja, pues suponía relacionar tres ‘objetos teóricos’ diferentes en forma y contenido, por lo que se asumían asimétricos y por tanto no comparables. Pero sin ánimo alguno de inducir al lector de esta investigación, en la profundidad de aquello que contenían los 3 textos, lo quiero familiarizar con una sensación, una intuición que llevo a una pregunta que está contenida de manera directa en este texto, lo estructura y alimenta, pero que no se busca llegue a ser resuelta.

Al leer y releer los libros, no pude evitar dejarme llevar por la duda de una sensación inquietante: ¿Cuántas lecciones arquitectónicas, puramente disciplinares, de oficio, quedaron como producto de la lectura de los textos? ¿Era algo así como hablar de encontrarse con una serie de arquitecturas sin edificio? O quizá, ¿Era algo así como toparse con una serie de ideas sin arquitectura? ¿No es contradictorio acaso que estos textos produzcan esta sensación análoga a la experiencia que se puede experimentar al enfrentarse directamente con la arquitectura? ¿No es similar lo que se puede experimentar al recorrer los anales de la historia de la arquitectura, representada en la experiencia que tenemos con las obras una vez nos hemos enfrentado a ellas en la realidad?

Esta sensación experimentada como una lección de ‘arquitectura’ ha sido el motor de esta tesis. Un motor, que sitúa a la *arquitectura como pregunta principal de una teoría* y no al contrario; motor que ha permitido tener una forma de experiencia de la arquitectura, en la que no necesariamente se ha pasado por el tamiz de la experiencia personal que se pueda tener de la obra en la realidad, sino que ha sido determinada por la relación existente entre la arquitectura y el libro como objeto de interés disciplinar, en el que a partir de un elemento *construido* de manera abstracta y teórica se plantea un puente con el oficio como realidad y a la arquitectura como su centro.

¹ N. del Autor: Estos tres textos eran en su orden de publicación o finalización “**The Formal Basis of Modern Architecture**” de Peter Eisenman en 1963 (Eisenman P., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006), “**L’architettura della Città**” de Aldo Rossi (Rossi, 1966), y “**Complexity and Contradiction in Architecture**” de Robert Venturi (Venturi, 1966).

El sentido del párrafo anterior (que es en realidad una carta de navegación) tiene como objeto abrir las puertas a la naturaleza de esta pregunta, de esta sensación, que sitúa el libro como el objeto de una búsqueda en torno al problema de la arquitectura como disciplina y forma de conocimiento.

Abro una puerta a un objeto de estudio que enmarca dentro de esta relación entre arquitectura y teoría, todas las posibles preguntas que puedan nacer del texto y dentro de las cuales se enmarca este trabajo de investigación.

Preámbulo: *Sistema de trabajo*

*“A su manera este libro es muchos libros,
pero sobre todo es dos libros”*

*Julio Cortázar
Introducción a Rayuela²*

Como en la frase introductoria que Cortázar escribe para ‘Rayuela’, en el que entiende su novela como dos, esta investigación pretende entender el objeto de estudio como muchos textos, pero sobre todo como dos: *Uno que entiende la arquitectura como texto y el otro que entiende el texto como arquitectura.*

Sin embargo, de estas dos visiones aparentemente divergentes y contradictorias, resulta una conveniente unión: Las dos comprenden medios para un mismo fin. En la primera, se aproxima a la idea de una teoría que estudia la arquitectura, en la otra, se entiende la arquitectura como una construcción en si misma. Por medio de esta, se entenderá la capacidad de una teoría arquitectónica para ser una arquitectura, y de una arquitectura para ser una teoría. Aunque divergentes entre sí, nos encontramos ante un mecanismo propio de la disciplina y que por tanto estructura esta investigación: La capacidad de pensar y hacer la arquitectura, lo que localiza la obra y el proyecto como centro de esta teoría. El fin, por lo tanto, apunta a una sola dirección: La arquitectura y las maneras (En este caso la expuesta por Eisenman) mediante las cuales se construye este conocimiento disciplinar.

Por otro lado, la frase de Cortázar ayuda también a describir la aproximación al sistema de estudio planteado para el objeto escogido: *“A su manera este libro es muchos libros (...)”*.

El sistema de lectura empleado para estudiar la tesis de doctorado de Eisenman, se mueve en esta ambigüedad en la que el texto, puede ser muchos textos dependiendo de la aproximación que a este se realice: Por la naturaleza, contexto e historias que el mismo Eisenman se ha encargado de afirmar a propósito de su propia tesis de Doctorado a lo largo de los años, han aparecido temas y preguntas dentro y fuera del texto, inclusive ajenos a los propios contenidos, que permiten dar cuenta del libro, aunque estos, no estén en relación directa a la misma temática.

Esto, aunque pueda parecer una obviedad, resultó fundamental para el sistema de estudio empleado, pues permitió contextualizar y entender la tesis de Eisenman, como resultado de una experiencia personal del autor, en la que una lectura aguda

² En su tablero de Dirección el autor nos da las indicaciones de lectura en la que las posibilidades son acotadas. (Cortázar, 1966)

del contexto y de las divergencias intelectuales que encontró tanto antes, como durante y después de su viaje a Cambridge, tanto en Europa como en EE. UU., permiten explicarla como una suerte de momento definitivo en su carrera, que le permitió construirse una identidad como arquitecto, y localizarse de manera consciente frente una tradición escogida por él, entre un complejo y variado repertorio de corrientes intelectuales presentes en su época.

Los “*muchos libros*” presentes en el texto de Eisenman, estructuran no solo el método de lectura, sino que además determinan el resultado de esta investigación que pretende mostrar como todas las tensiones presentes en el texto, permiten entender la capacidad de este texto para ser una arquitectura y de una arquitectura para ser este texto.

El Texto Como Un Entramado

*“Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos”³
Jorge Luis Borges*

Este texto, esta arquitectura que ha sido analizada, y que se titula “The formal Basis of Modern Architecture”, es entendida como producto de una coherencia argumentativa determinada por capítulos con un sistema de orden lineal o como una línea lógica de conceptos dependientes unos de otros en determinado orden. Sin embargo y a pesar de reconocer esta cualidad que es propia del texto, ha sido entendido también como un entramado de ideas, conceptos, arquitecturas, y otros temas que permiten entenderlo como una suerte de “entramado de tensiones” que lo definen como es. Esta licencia, permite entrever tras de sí el resultado de una experiencia arquitectónica y no arquitectónica determinada por la relación que tuvo Eisenman con Cambridge, con viajes realizados, con sus maestros, sus referencias teóricas y otras que han sido plasmados en la forma de una reflexión referida a un texto de Doctorado. Esto implica plantear que la experiencia personal y profesional durante su periodo de estudio en el Reino Unido ha sido determinante en la forma final del texto que contiene su tesis de Doctorado.

La referencia a la frase de Borges no es gratuita y resulta oportuna puesto que brinda una imagen mental que permite dar un sentido a esta propuesta que entiende el texto como una red de entramados, en tanto se asume que Eisenman (De manera

³ (Borges , Elogios de la Sombra: Cambridge, 1974, pág. 980)

consciente) recoge su experiencia que, aunque plasma de forma fragmentada, a veces dispersa y poco evidente, revela una conciencia del contexto que es posible vislumbrar tras la unidad del texto. Para efectos de esta investigación lo anterior implica que la metodología de estudio permite entender el texto como una superposición de dos sistemas de orden: Primero, una sucesión de capítulos escritos en un orden determinado y con una relación lógica entre ellos, pero que tiene tras de sí un segundo sistema de orden, en el que de manera no muy evidente una serie de experiencias y asociaciones lógicas no lineales como si de una suerte de entramados o capas superpuestas se tratase, (aparentemente dispersas y “escondidas” tras el contenido principal) permiten la lectura de un texto que se entiende como una sucesión lógica.

De modo que la frase de Borges plantea una imagen mental que pretende mostrar una experiencia similar a la que es posible experimentar al realizar la lectura del texto de Eisenman. Tras la estructura argumentativa y lineal de la Tesis, es posible rastrear las experiencias arquitectónicas aparentemente difusas y dispersas de Eisenman, y que pueden ser entendidas como la base de una particular reflexión realizada en ese contexto en el que ha escrito su tesis: Su investigación puede entenderse como un constructo disciplinar que reúne bajo la lupa de un particular argumento una discusión personal y contextual referida a la disciplina. De esta manera se propone entender el texto como una arquitectura, en tanto implica una reflexión referida puramente al campo disciplinar y que por tanto permite realizar un constructo teórico que plantea una relación directa con esta experiencia.

En ese sentido, las “capas” o “entramados” de información contenidas en la tesis, pueden ser entendidas como un constructo arquitectónico, pero de un tipo análogo, o en otras palabras como un **constructo** teórico compuesto de arquitectura y de ideas arquitectónicas, en tanto esta es su objeto de estudio y reflexión. La pregunta que ha estructurado esta investigación y que ha delimitado el método de estudio esquematizado anteriormente, permite entender el texto desde dos puntos de vista aparentemente disímiles, pero que resultan ser complementarios: *Uno, el texto como arquitectura y el otro, la arquitectura como texto*. Entender el texto como *entramado* permite entrever tras la complejidad del contenido, ideas profundas que no solo estructuran la discusión, sino que le permiten construir un sistema de pensamiento y análisis consciente de las problemáticas del periodo y el contexto y de las que se sirve Eisenman para retomar en su trabajo posterior a la tesis, no solo teórico sino práctico.

Sin embargo, esta no es una metodología aislada en tanto es posible encontrar discusiones similares que ya han sido utilizadas por otros autores. De hecho, Manfredo Tafuri en la introducción a su texto la “Esfera y el Laberinto” (Tafuri, La esfera y el laberinto: Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta, 1984) da cuenta de una metodología en la que propone el estudio de la historia desde una perspectiva alterna, que consiste en entender los discursos históricos no como cerrados sino “abiertos”. Para Tafuri, mientras que el discurso histórico tradicional busca llegar a una verdad única sobre determinados temas de manera dogmática, este propone entender la lectura la historia como una operación en la que es necesario “rasgar” los discursos tradicionales de la historia, para evidenciar vacíos que desaten nuevas lecturas con el fin de entender en los *extrañamientos* propios de la investigación, encuentros y desencuentros propios de dichos vacíos, entendidos como oportunidades para ampliar el espectro propio de la investigación. Es en estos vacíos donde se evidencian relaciones *inadvertidas*, que disparan nuevas lecturas e interpretaciones de la disciplina e inclusive nuevas asociaciones que no hacen parte de los lugares comunes o cómodos de la historia tradicional⁴.

Partiendo de esta idea, se busca no acomodar lecturas tradicionales a los problemas propios del objeto de estudio escogido. De hecho, al tomar la arquitectura y el oficio como centro de la discusión, se podría decir que la reflexión en torno al problema de la teoría de la arquitectura y en particular cuando esta parte del estudio de la obra y abarca su accionar a partir de esta, no debería cerrar los discursos sino ampliarlos, buscar vacíos en los cuales las lecturas revelen aspectos desconocidos y apunten a nuevas direcciones y a nuevas construcciones del conocimiento arquitectónico.

Es por ello, que el texto es entendido como un “Entramado de tensiones” o como un *nudo de múltiples hilos* (o como decía Derrida, como un devenir de muchas aguas,

⁴ Así pues, Tafuri por ejemplo nos muestra como las incoherencias tienen un peso igual que las coherencias en el problema de la investigación. De hecho una investigación tradicional buscaría armar un sentido lógico entre las piezas de la investigación, pero ante las incoherencias, aparece un extrañamiento, una idea asociada no a lo lógico, sino a lo ilógico en donde el conocimiento encuentra un lugar incómodo, no común, oportuno para la prueba de lo común y para la verificación de aportes o nuevos conocimientos: “Una obra fracasada, un intento no realizado, un fragmento ¿no plantean, al azar, problemas ocultos por el acabado de obras que han adquirido la dignidad de ‘textos’? Los ‘errores’ de perspectiva de Alberti, o los exagerados ‘ludi geometrici’ de Peruzzi, ¿Acaso no hablan con mayor evidencia de las dificultades intrínsecas de la utopía humanista, de lo que son capaces los monumentos en que se aplaca el ansia que aflora en estas tentativas incompletas? Y para comprender hasta el fondo la dialéctica, tensa entre los extremos de lo trágico y de lo banal, que informa la tradición de las vanguardias del siglo XX ¿no es más útil dirigirse a las alucinadas bufonadas del Cabaret Voltaire, en lugar de examinar las obras en que aquel trágico y aquel banal se reconcilian con la realidad? La manipulación de las formas tiene siempre su un sentido que trasciende las propias formas. Este constante ‘más allá de la arquitectura’ es el resorte que hace saltar los momentos de ruptura de la ‘tradición de lo nuevo’” (Tafuri, La esfera y el laberinto: Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta, 1984, pág. 19)

pero sin una fuente⁵) en el que múltiples tensiones se cruzan en un Objeto Intelectual específico (“The Formal Basis of Modern Architecture”) y le dan “tensión” como investigación, sin dejar de tensionar hacia su *múltiples orígenes* desatando nuevas y variadas lecturas tanto al interior como al exterior de este. Esto permite que el texto de Eisenman sea entendido autónomo, en tanto que desarrolla estrategias teóricas referidas a la construcción del problema disciplinar desde un punto de vista de la arquitectura y el proyecto.

Este es el punto fundamental: esta investigación entiende la tesis de Eisenman como un constructo disciplinar (En tanto es arquitectónico) que por medio de la consiente utilización de estrategias y operaciones propias de la arquitectura construye estrategias teóricas que definen el texto. Es por ello que el análisis del texto es realizado tomando como punto de partida una serie de principios que toman como base las premisas anteriores: **Primero**, el texto es entendido como una serie de relaciones (de tensiones) que son expuestas al realizar una lectura NO lineal del texto. **Segundo**, la revisión del texto es realizada con la misma propuesta de Tafuri, en el que las lecturas en el vacío desatan más lecturas, y en donde el lugar extraño permite construir asociaciones que no lleguen a una visión univoca del texto. **Tercero**, a través de esta idea, el texto es entendido como una arquitectura, en un sentido doble. Por un lado, se entiende la arquitectura como libro, en tanto que esta es la que lo genera, puesto que es la necesidad de hablar sobre las obras y sus procedimientos frente al proyecto. Por otro lado, se entiende el libro como una arquitectura en un sentido prospectivo, en el que es posible comparar las estrategias teóricas con las estrategias utilizadas en la arquitectura: El texto, se entiende análogo a la obra.

Lo anterior implica que esta investigación parte de una premisa que localiza el objeto de estudio, como un objeto arquitectónico que no supone un edificio (En tanto se sabe que es un texto) pero se asume como una arquitectura. Esto supone entenderlo como una construcción arquitectónica de naturaleza teórica: Es una herramienta de pensamiento arquitectónico, es una arquitectura, un constructo, solo que no es objetual, es un constructo teórico.

⁵ Sobre un tema similar al tratado por Tafuri, Derrida en su texto De la Gramatología nos advierte sobre el intento de buscar la verdad última o absoluta en la cultura Occidental: “(...) En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. Puesto que lo que es reflejado se desdobra en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble desdobra aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte en una diferencia. (...)” (Derrida, De la Gramatología, 1986, pág. 48)

Según lo anterior podría decirse, que esta investigación está escrita por apartados que podrían ser leídos de manera autónoma sin importar su orden y que cada uno es una representación de un problema de la tesis de Eisenman que en conjunto busca dar cuenta de los problemas principales tratados en el libro. Esto es una referencia directa que he tomado de la novela de Julio Cortázar “Rayuela”⁶. Este texto está escrito, podría decirse “a la manera de” una Rayuela, pues siguiendo el hilo de mi afirmación las tensiones que conforman el libro no implican necesariamente una linealidad sino una relación, esto sin alterar el sentido del libro, solo la percepción del objeto original (Como la fuente de Derrida, muchas aguas, ninguna fuente).

SISTEMA DE LECTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Al igual que una obra de arquitectura, se asume que esta construcción teórica, contiene un conocimiento disciplinar que debe estar condicionado a la existencia del proyecto como resultado final, y que, como la obra de arquitectura, contiene conocimiento referido y pertinente a la construcción del conocimiento disciplinar de la arquitectura.

Se asume pues, que las tensiones presentes tras el texto de Eisenman, permiten dar cuentas de esta relación: Toda información elaborada para justificar esta aproximación, está al servicio de entender el libro como arquitectura y a la arquitectura como libro. Esto mismo ha permitido desarrollar un sistema de lectura en el que no se entiende el texto como producto de una linealidad. La lectura realizada del objeto de estudio fue entendida en consecuencia como una tensión de múltiples temas que convergen en el texto.

El sistema de lectura está basado en la relación de 3 elementos que se relacionan de manera específica a lo largo de esta investigación. Estos tres elementos se describen acá de lo más específico a lo más general.

- a. Las partes del libro:** La lectura no lineal permite realizar una apropiada utilización del material del libro. Para los fines prácticos de esta

⁶ “TABLERO DE DIRECCIÓN: A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estremitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo” (Cortázar, 1966)

investigación he decidido utilizar el material del que me he encontrado en disposición desde el inicio de la investigación. Este se divide en tres grandes categorías que agrupan los elementos comunes. **Primero**, el material tomado directamente del libro. **Segundo**, el material tomado del archivo profesional y personal de Peter Eisenman, que este donó en 2006 al **Canadian Centre of Architecture** (CCA) en Montreal, Quebec. **Tercero**, están elementos externos que están en relación directa directos que han sido descubiertos a medida que se estudian los problemas generales del texto.

- b. **Lectura de los apartados analíticos:** Esta investigación, busca dar cuentas de 5 grandes estrategias entendida como apartados analíticos y que han sido denominadas como los “mecanismos del artefacto”. Estos, están diseñados para hacer evidentes las tensiones presentes en el libro, en tanto se entiende que cada uno de los apartados se plantea como las tramas del entramado. Parte de la metodología implica entender cada trama en relación directas con los elementos descritos. Se podría decir que cada trama funciona como una capa del libro, y tiene como función poner en evidencia los mecanismos mediante los cuales opera el constructo teórico. Aunque su orden no sea un factor de relevancia en la organización, pues se asume que cada tensión es autónoma entre sí, estos se encuentran organizados en la investigación de lo general a lo particular sin ser co-dependientes en su orden, en tanto que la relación directa a la tesis de Doctorado de Eisenman es lo que les da autonomía.
- c. **Estructura de cada apartado:** Cada apartado en sí mismo, problematiza, argumenta y demuestra un aspecto relevante de la tesis. En conjunto dan cuenta de un tejido de relaciones y de lecturas inadvertidas en la tesis de Eisenman. Sin embargo, su preocupación fundamental gravita en torno a la idea de la arquitectura como disciplina. En este sentido, dos preguntas siempre buscaran problematizar la entrada a cada tema y en ese sentido domina la investigación sobre la tesis de Eisenman. **Primero**, entender el sentido de *estudiar una arquitectura que se vuelve texto*. Primera y más importante pregunta del estudio, pues, es la carta guía de navegación de la investigación. **Segundo**, entender el sentido de estudiar una teoría como una arquitectura o en palabras de esta investigación, *el texto como una arquitectura*. Punto más relevante pues tiene como sentido mostrar que la reflexión disciplinar en torno al estudio de arquitectura es análogo a la disciplina. Esto explica el texto como un constructo teórico.

Introducción.

El sentido de la disciplina: Una pregunta por el oficio.

Esta investigación, fue escrita bajo el germen de otra investigación que nunca prosperó, pero que, a pesar de ello, está incluida de manera latente al interior de esta: En el intento por comparar 3 libros⁷, el mecanismo inmediato de comparación entre los 3 se convirtió en la obra de arquitectura.

Esto sucedió, porque, cómo es posible imaginarlo, los libros, generan preguntas que orbitan en torno al objeto y deja a los problemas relativos al tema editorial como el formato, relación imagen-texto, cajas de texto o diagramación, sistemas de representación editorial entre otros, de lado. Por ello, al intentar estudiar y comparar los tres libros entre sí, dejando de lado los problemas referidos al objeto, las ideas empezaron a tener una primacía en el estudio y, por tanto, la obra de arquitectura, se localizó como uno de los posibles mecanismos de comparación. Esto sucede por una razón casi obvia, pero que, como es usual, es fácil dejar de lado: De cualquier manera, nuestra disciplina, siempre tendrá un interés central en los problemas de la formalización arquitectónica, en particular, los referidos a los edificios. La obra de arquitectura se propone como el centro de la discusión disciplinar, tanto en la práctica como en la teoría.

Esto que puede parecer algo fortuito, después se convirtió en la pregunta fundamental del estudio: El foco teórico de nuestra disciplina siempre tiene como centro de estudio la obra (Tanto, pensarla, como hacerla y como analizarla) convirtió a los 3 objetos de estudio en comparables en tanto, se preguntaban de manera sistemática el problema de la formalización arquitectónica. Este, fue el vínculo inmediato con los libros, que permitió avanzar en un camino difícil y oscuro, en el que, a veces, el discurso, tiende a opacar y pasar por delante de la obra misma, dando lugar a retóricas que no encuentran lugar en la aplicación real de las ideas sobre objetos arquitectónicos, que es el sentido no solo de las reflexiones disciplinares sino además del quehacer propio de nuestra disciplina.

Por lo tanto, el foco de esta investigación sería entonces, la teoría que toma como centro de estudio a la obra. Esto, cerró completamente el camino de la reflexión a

⁷ **"The Formal Basis of Modern Architecture"** de Peter Eisenman en 1963 (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006), **"L'architettura della Città"** de Aldo Rossi (Rossi, 1966), y **"Complexity and Contradiction in Architecture"** de Robert Venturi (Venturi, 1966).

un foco particular de la arquitectura, que vincula el libro de arquitectura con la investigación (Mejor sería decir, la teorización de la arquitectura) con la obra como problema arquitectónico. Bastará decir, que, el final del proceso, acotó el tema de la relación entre arquitectura y teoría como problemas de una misma naturaleza. Las ideas perseguidas tras los libros, se ocupan, de la misma manera que el oficio puramente práctico, de una suerte de establecimiento continuo de los límites de la disciplina en la que esta, se reinventa y modula no solo sus principios de acción sino sus bases conceptuales. Esta, es la pregunta que guió el estudio a solo la tesis de Eisenman: Este, concentrado en el problema de la obra, se preguntó al interior de su reflexión teórica sobre las bases de una arquitectura. Bastará decir, que la tesis, logró esquematizar de modo correcto unos principios de acción que parten de la reflexión moderna. Mediante estas, y partiendo de un lenguaje ya establecido teórica y prácticamente (La abstracción) Eisenman, armó el camino de varios aspectos que gravitan en torno a la tesis: Por un lado, redactó una medida respuesta contextual, construida a partir de su educación en Cambridge⁸, por otro lado, construyo un lenguaje que le sirve de base para su reflexión disciplinar. Por último, sin quererlo, construye las bases de su carrera posterior. Esto, tiene que ver con la capacidad operativa de la tesis de Doctorado, que no se busca contrastar en esta investigación en particular. Esta operatividad está en relación al desarrollo de una idea arquitectónica. Esta idea está desarrollada sobre dos implicaciones que deben ser tenidas en cuenta:

Primero, entender a la obra como una entidad inestable (En el sentido en que cada obra contiene la capacidad de responder a una situación particular de una manera específica), y solo es posible explicar a través de una suerte de aproximación a su estado actual y su correspondencia a un sentido de orden general, y que, por tanto, posee la capacidad de ampliar el campo problemático del proyecto, mediante cada situación particular. De hecho, la elección de las obras contiene una reflexión teórica muy precisa en la que la aplicación de la analogía lingüística desarrollará las herramientas para entender a la obra como una respuesta particular a condiciones generales. Segundo, al conocimiento arquitectónico como una serie de conocimientos que contienen dos aspectos: El primero, uno que se transforma, el segundo, uno que es estable. Esto tiene que ver con la naturaleza misma de la reflexión sobre la obra, en la que el arquitecto se somete a la respuesta a un aspecto

⁸ **Nota del Autor:** Parte de la discusión planteada busca situar la necesidad del Joven Eisenman de localizarse sobre una tradición: Eisenman viaja a Europa en búsqueda de aquello que cree que E.E.U.U. no es posible encontrar; una tradición arquitectónica que parte de los modernos, pero discute sobre la arquitectura entendida como un solo lenguaje. En la tesis hay un intento claro de Eisenman por relocalizarse en una tradición arquitectónica que le convenga mucho más para sus aspiraciones como arquitecto.

especifico de una determinada situación, pero responde a criterios generales que le permiten actuar como respuesta disciplinar.

Sin embargo, esto, se puede dar por entendido ante la lectura de la tesis de Eisenman.

Entonces, ¿cuál es la pregunta que queda abierta a partir del estudio de la tesis, como el desarrollo de una idea arquitectónica? La pregunta, está planteada en el desarrollo de las condiciones que Eisenman encuentra a través de la construcción de sus principios teóricos particulares. La idea, es lo que se ha llamado en los términos de esta investigación, tras el título de artefacto, el principio de la *dislocación*, como mecanismo de operación. Esto tiene que ver con dos implicaciones que se irán explicando en la tesis: La primera, entender que las condiciones generales y particulares tienden cada una a su manera a facilitar la aparición de esta dislocación; la segunda, es que la dislocación contiene en su germen una suerte de antología de una condición no existente. *Una suerte de paradoja⁹ de lo nuevo*. Paradoja en tanto, no es posible concebir aquello que preexiste antes de algo. Sin embargo, esto ya lo había señalado Rowe, en su famoso artículo sobre la relación entre Palladio y Corbusier, al señalar una suerte de mecanismo consciente de aplicación de la geometría para una arquitectura de carácter compacto. Sin embargo, la idea de Rowe se limita procesos de abstracción, que desarrollen sus bases formales sobre este tipo de lectura. Las ideas de Eisenman siguen otro camino: Existe una necesidad de superar esta visión estática de la arquitectura, que se somete a la abstracción como única medida para el desarrollo de un lenguaje arquitectónico. Entre estas ideas, se debate la presente investigación; en tanto busca mostrar que, entre *la paradoja y la dislocación*, se encuentra un mecanismo formal de alto calibre, que ha generado un interés alto sobre la idea de Eisenman de entender a su propia tesis, en términos de un artefacto. Una analogía, que más que una analogía es una idea arquitectónica latente, en tanto, contiene tras de sí, muchos de los mecanismos que será posible rastrear en muchos de sus textos posteriores como teórico. La necesidad, se entiende, no se encuentra explícita, sino por el contrario constituye el motor de la tesis de Eisenman.

⁹ "PARADOJA. Etimológicamente, 'paradoja', παράδοξα, significa "contra-rio a la opinion (δόξα)", esto es, "contrario a la opinión recibida y común". Cicerón (De fin., IV, 74) escribe: Haec παράδοξα itti, admirabilia dicarnus, "Lo que ellos [los griegos] llaman παράδοξα, lo llamamos nosotros 'cosas que maravillan'". En efecto, la paradoja maravilla, porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es. A veces se usa 'paradoja' como equivalente a 'antinomia'. A veces, y más propiamente, se estima que las llamadas "antinomias" son una clase especial de paradojas: las paradojas que engendran contradicciones no obstante haberse usado para defender las formas de razonamiento aceptadas como válidas." (Ferrater Mora, 2004, pág. 365)

Estas dos ideas son el resultado, en resumen, de un estudio que pretende mostrar lo que se encuentra no desarrollado en la tesis de manera explícita, sino está bajo la superficie de los contenidos principales de manera implícita, y que además es considerado como el motor de la misma, o en otras palabras como la razón que motiva a Eisenman a entender su investigación como un artefacto.

Esto toma como base el estudio exclusivo de la tesis de doctorado y de los textos de proceso que fueron tomados en su totalidad de los archivos donados por Peter Eisenman en el año 2006 al **Centro Canadiense de Arquitectura (CCA)** en Montreal, Quebec. Gracias a la gran colección del CCA, me fue posible acceder de manera ilimitada a los archivos, entre los que fue hallada una caja que había sido identificada, pero nunca catalogada: Esta contenía material de primera mano, elaborado por el mismo Eisenman, como proceso de reflexión para su tesis de Doctorado. Aunque el material no estaba listado, fue posible registrar fotográficamente más de 5000 documentos solo de su periodo de Doctorado, que armaron un panorama completo, no solo del contexto, sino de parte de su trabajo para la tesis, que seguro aun no está catalogado por completo. Entre el material encontrado, se presentan de manera completa los dibujos de proceso encontrados en el archivo (De los cuales seguro estarán llegando más material, dado que Eisenman aun continúa realizando donaciones) y algunos de los materiales adicionales que han servido como pistas de los temas tratados.

Revisemos pues, a este artefacto.

J.C.R.

Sept. 2018

Capítulo 1. El artefacto textual:

El libro como arquitectura

Lo que hoy se conoce como un libro de gran Formato escrito por Peter Eisenman en 2006 bajo el título de 'The Formal Basis of Modern Architecture'¹⁰, es en realidad la publicación tardía de su primer trabajo como teórico¹¹. Esta edición de Lars Muller, publicada por el comentado valor del trabajo que permanecía inédito, fue realizada como un facsímil del documento original de tesis presentado en Cambridge en 1963 (**Imagen 1**).

"Es gracias a Lars Müller, un editor único y sensible, que lo que se había convertido en una leyenda efímera verá finalmente la luz del día." Traducción del autor. (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 381)

Pero, sin ánimo alguno de profundizar sobre el origen del texto, lo que interesa destacar, es el hecho de que publicar esta disertación 43 años después de haber sido entregada, pone en evidencia el papel fundamental que esta tuvo en su trabajo posterior como teórico y arquitecto practicante. Esto, como se ha señalado páginas atrás, tiene que ver con el hecho de que este libro, más que ser una recolección de recortes o divagaciones teóricas alejadas de la realidad de la disciplina, es una aproximación teórica al problema de la forma arquitectónica en relación con la práctica del proyecto: Su interés fundamental se centra en la obra de arquitectura

¹⁰ **Nota del Autor:** Título de la tesis con la que Peter Eisenman obtuvo el grado de Doctor en Arquitectura en el Trinity College de Cambridge en 1963. (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 6)

¹¹ Es importante tener en cuenta, que la Tesis de Doctorado de Peter Eisenman permaneció inédita hasta el año de 2005 en la que fue publicada por primera vez en alemán (Eisenman P. D., Die Formale Grundlegung Modernen Architektur, 2005) y por segunda vez en inglés en su formato original (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006). A pesar de esto la influencia de la tesis sobre los textos publicados entre 1963 y 2006 contienen o una fuerte influencia o un enlace directo a la Tesis. Aunque se tratará con mas profundidad en los capítulos posteriores, un ejemplo de esto es la publicación del libro sobre que Eisenman realiza sobre Terragni en la que en las mismas páginas del texto es posible rastrear referencias directas a la tesis de Doctorado, como por ejemplo: "(...) en particular, el concepto de transformación (como previamente se define), se aplicó a la Casa Giuliani-Frigerio, sin embargo, resistió la aplicación; es decir, las lecturas parecían ser inadecuadas e imprecisas. Al analizar esta resistencia y la resistencia que se produjo en menor medida cuando el concepto de transformación se aplicó a otras obras modernistas por arquitectos como Alvaar Aalto, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, quedó claro que el léxico de las lecturas alternativas era de hecho, específico para el marco metodológico particular de la Casa del Fascio * [* Para más información, véase Peter Eisenman, "La base formal de la arquitectura moderna" (PhD. diss., Cambridge University, 1963)]." Traducción del autor. (Eisenman P. , Giuseppe Terragni : transformations, decompositions, critiques, 2003, pág. 151).

como resultado final de un proceso de pensamiento lógico¹². Esto se deduce del hecho de que toda comprobación realizada en la tesis pasa por el filtro del proyecto, en este caso obras de arquitectura, a las cuales dedica todo un capítulo. Es, en otras palabras, un constructo teórico traducido a la comprobación práctica realizada por medio de proyectos de arquitectura¹³.

Esta correlación que Eisenman realiza entre teoría y obra de arquitectura, permite entender el texto de la manera anteriormente mencionada: Por un lado, el libro entendido como una arquitectura y por el otro, la arquitectura como libro. Es evidente que el interés de Eisenman, radica en la relación entre Teoría aplicada al proyecto y obra como base de una teoría de la arquitectura, un “círculo vicioso” que solo tiene como fin la producción de conocimiento arquitectónico (**Gráfico 1**). Sin embargo, un aspecto notable de la relación se encuentra en poder dar cuentas del poder prospectivo tras de ella: Se asume que Eisenman, desarrolla una teoría consciente de la naturaleza de la disciplina, y elabora un ‘edificio’ teórico consciente de los alcances que este tiene, y que seguirá utilizando años después. Con esto, lo que se intenta decir es que no solo encuentra pertinencia en la relación entre teoría y obra de arquitectura, sino que además encuentra que la relación entre los dos debe ser sostenible en el tiempo: Interesa pues entender la naturaleza *prospectiva* de esta relación y de las herramientas que permiten que esto suceda.

En ese sentido, se propone entender el texto estudiado como una construcción que, sin ser propiamente un edificio, puede poseer características análogas a estos, que permitan entenderla como una arquitectura en términos teóricos. La pregunta propone entender a ‘The Formal Basis of Modern Architecture’, como una construcción arquitectónica que apela a estrategias y operaciones similares, a las que permiten concebir un objeto arquitectónico, pero que apuntan a la construcción de un objeto teórico, que no tiene como fin solo el proyecto sino la construcción de un campo de conocimiento arquitectónico nuevo. Se asume pues, que para Eisenman,

¹² Este tema ha sido tratado por Eisenman en su propia tesis: “Para Becker, la historia, la cuestión de los hechos y como estos se relacionan, ha reemplazado la razón y la lógica, que cuestión del ¿por qué? Él ve el mundo como una siempre cambiante secuencia de tiempo, donde el hombre no tiene ya la capacidad de definir, pero solo de dar cuentas como las cosas eran antes de alcanzar su estado actual, considerando este estado solo como transitorio.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 11)

¹³ “Este desarrollo de sistemas y su uso en el proceso de diseño se puede ilustrar mejor mediante análisis detallado de expresiones arquitectónicas contrastantes, como se ve en el trabajo de cuatro arquitectos contemporáneos: Le Corbusier, Aalto, Wright y Terragni.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 21)

edificio y teoría arquitectónica no son objetos de disciplinas diferentes, sino que los entiende como dependientes y en algunos casos indisolubles.¹⁴

Esto tiene como consecuencia que todos aquellos problemas referidos a las estrategias que implican que esta relación prospectiva suceda desde el campo de la teorización de la arquitectura, “*deberían*” no entendidas como un acto literario, sino como un acto arquitectónico: **La teoría como un acto arquitectónico equiparable al acto arquitectónico que implica desarrollar una arquitectura.**

Exploremos pues la naturaleza de esta pregunta y de lo que, sin dar mayores pistas, ha sido nombrado en este capítulo como el ‘artefacto’.

1. Libro Prospectivo: De la arquitectura como libro a la teoría

“For us, a book is a small building”

Alison Smithson

(Smithson, 2001, pág. 15)

La frase de *Alison Smithson* revela precisamente la postura sobre la cual se problematiza el texto de Eisenman a lo largo de esta investigación: El papel del arquitecto que escribe sobre arquitectura, sobre su propia disciplina. De hecho, al igualar el edificio al acto de escribir un libro, lo que hacen los Smithson, es precisamente igualar los dos planos procedimentales en uno solo. El acto de escribir, o mejor, el acto de teorizar sobre la práctica de la disciplina es análogo al acto de hacer arquitectura.

Escribir como arquitecto, implica en el sentido de esta afirmación, entender que los cuestionamientos tras el acto literario de teorizar, se fundamentan sobre aquellos disciplinares relacionados al campo práctico arquitectónico. *Alison Smithson* pone de manifiesto en esta frase, la importancia de una teoría que toma como centro a la arquitectura¹⁵ y no al contrario, al poner en el foco de la discusión al arquitecto que

¹⁴ “(...) Entre teoría y práctica no existe contraposición y, menos aún, exclusión, sino plena complementariedad. En el proyecto este hecho resulta evidente: Teoría y práctica son indisolubles, como las dos caras que forman el filo de una navaja (...)” (Marti Aris, 2007, pág. 23)

¹⁵ “En alguna ocasión he comparado la relación que existe entre la cimbra y el arco en un proceso constructivo con la que debiera darse entre la teoría y la práctica en el campo del proyecto arquitectónico. (...) Esta comparación concede a la teoría un papel relevante, aunque la sitúa, en cualquier caso, al servicio de la obra, que es considerada como la auténtica clave de todo saber en el campo artístico (...) Lo que aquí se postula es una teoría que toma como punto de partida el estudio concreto de las obras.” (Marti Aris, 2007, pág. 9)

se cuestiona sobre la práctica de su oficio: El símil, más que una comparación gratuita, es un intento latente por revelar mecanismos, mediante los cuales, proyecto y pensamiento, son materia de un mismo producto.

El poder reactivo de la frase, quizá está ‘escondido’ tras esta distinción. No nos habla del teórico que nos ilustra sobre arquitectura, nos habla del **arquitecto que teoriza como piensa y hace la arquitectura**: Al hacer esto, Alison Smithson iguala en el mismo plano *procedimental* al arquitecto que diseña con el que escribe. Por otro lado, e implícita en su afirmación, vincula el acto de escribir sobre arquitectura, a la preexistencia de la obra. Plantea a la obra como centro de la disciplina, y a la teoría al servicio de esta última. De hecho, en “The Formal basis of Modern Architecture” es posible rastrear este mismo planteamiento desde la introducción, en la que Eisenman, presenta el acto de escribir sobre arquitectura, como resultado primario de la reflexión sobre la práctica y la obra:

"Este desarrollo de sistemas y su uso en el *proceso de diseño* se puede ilustrar mejor mediante un análisis detallado de la expresión arquitectónica contrastante como se ve en el trabajo de cuatro arquitectos contemporáneos: Le Corbusier, Aalto, Wright y Terragni."¹⁶

Su preocupación por la forma arquitectónica se relaciona de manera directa con la idea de diseño, haciendo un puente directo entre esta y la obra. Esto le permite conectar todo su desarrollo argumental con la práctica y evitar así caer en desarrollos teóricos que se alejen del foco disciplinar que le interesa. De hecho, continúa esta idea, exponiendo su preocupación por construir con claridad un lenguaje referido al proyecto de arquitectura:

"No se sostiene que los arquitectos que se analizarán a continuación necesariamente analizaron su propio trabajo en exactamente estos términos: el objetivo es desarrollar en el curso de dicho análisis la terminología de la forma arquitectónica que podría servir como base para la comunicación, ya sea entre profesor y alumno, arquitecto y cliente, o crítico y público."¹⁷

En este ilustrativo ejemplo, la triada, *profesor-alumno, arquitecto-cliente, crítico-público*, no solo existe un elemento de enlace común que encuentra en la obra de arquitectura un centro de reflexión, sino que además pone de manifiesto el poder prospectivo de su desarrollo teórico (**Gráfico 2**). Como medio de comunicación, debe establecer herramientas universales para dar cuenta de las bases formales aplicables para cualquier arquitectura. En este caso, la obra se entiende como herramienta de

¹⁶ (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 21)

¹⁷ (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 86)

medio para un fin: La capacidad de racionalizar en la forma de una teoría arquitectónica, un marco procedimental para la arquitectura a partir de la definición de sistemas de orden. Es claro que la preocupación principal de Eisenman, se concentra en el desarrollo de una teoría de la forma arquitectónica que permita construir los medios de comunicación de las bases conceptuales del proyecto. El problema se vuelve la claridad en la transmisión de la idea. Como medio de comunicación, la arquitectura posee una manera explícita para transmitir una idea¹⁸. Se asume que la base conceptual que le interesa a Eisenman se encuentra subyacente bajo el orden formal.

El ejemplo utilizado por Eisenman no es accidental, puesto que al poner de manifiesto su preocupación por el cliente, el estudiante y el público de arquitectura, establece en la analogía con el lenguaje, que será tratada en detalle posteriormente, un mecanismo para construir un argumento, en el que la transmisión de un concepto formal con claridad supone una de las preocupaciones principales de la disciplina sobre las cuales se va a concentrar: Los problemas internos de la arquitectura.

Un ejemplo notable de esto que Eisenman expone en su tesis, puede encontrarse en los Syllabus de los cursos dictados por el propio arquitecto, durante su estancia en Cambridge. Aunque serán revisados en detalle posteriormente, resulta notable destacar el cambio entre 1960 y 1963, de no solo el vocabulario y el lenguaje utilizado, sino del planteamiento de los ejercicios mismos, que pasan de explorar preocupaciones más relacionadas a aspectos funcionales, a explorar resoluciones de problemas más cercanos al desarrollo conceptual de la arquitectura. De hecho, en el ejercicio diseñado para el Tercer año en el otoño de 1960 (**Imagen 2**), se observa que el avance parcial apunta a una exploración de la resolución más funcionalista, mientras que en el ejercicio que Eisenman diseña para primer año en la primavera de 1963, contiene un corte completamente distinto: Se preocupa por la resolución de un sistema arquitectónico con determinadas características que reinsinon la relación requisito interno - requisito externo (**Imagen 3**). Mientras que el ejercicio de 1960 se preocupa más por los requisitos técnicos y funcionales tanto de la entrega como del proyecto, el ejercicio de 1963 construye para el estudiante una situación

¹⁸ “En la primera parte de esta tesis se introdujo la idea de que un requisito esencial de cualquier medio de comunicación es que debe haber claridad y comprensibilidad en la transmisión de una idea desde su autor a su receptor: De ahí la necesidad de un ordenamiento formal capaz de hacer que se manifieste perceptivamente la esencia conceptual de un edificio. Es este ordenamiento de la forma que debe considerarse como una condición previa necesaria para cualquier arquitectura válida o racional.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 85)

que le permita entender la resolución de un problema arquitectónico completo, que incluya no solo el planteamiento conceptual, sino que además complete los requisitos adicionales entre ellos incluidas variables como, el programa, sistema técnico y demás. Los syllabus, son una muestra de la capacidad prospectiva de la investigación de Eisenman, y que como plantea, implica el desarrollo de un lenguaje que permita la transmisión de un concepto arquitectónico, como muestra de un sistema de pensamiento más claro.

Sin embargo, la pregunta que queda ahora como referente directo a la reflexión de los Smithson, se refiere a un problema que se irá develando en los capítulos posteriores y que se confronta directamente a la tesis de Eisenman: Este arquitecto, que escribe sobre su disciplina, ¿Responde a un repertorio de operaciones arquitectónicas referidas al acto de teorizar?, o, en otras palabras, ¿Es el sistema procedimental análogo entre arquitectura y teoría?

Parece ser que esta correspondencia invisible entre Proyecto y Teoría, común tanto a Eisenman como a los Smithson, permite entender el objeto de estudio escogido como un proyecto en sí mismo, y lo coloca en el centro de una pesquisa, que obligará a revelar el interior del texto para dar cuentas del libro en términos de su capacidad reactiva, como si fuese una suerte de llave maestra que activa un mecanismo arquitectónico que se encuentra en función del proyecto y el conocimiento en la arquitectura. De hecho, esta idea del mecanismo no es una idea aislada y aunque parezca una comparación sin contexto, resulta ser el propio Eisenman quien la ha construido al entender su propia tesis, años después de haber sido publicada, como un *artefacto*¹⁹. Los mecanismos son la inquietud que motiva esta tesis, pero la pregunta queda abierta: ¿A qué se refiere Eisenman con el *Artefacto*?

2. El Artefacto de Eisenman: El Facsímil publicado por Lars Müller

¹⁹ No es la primera vez que Eisenman utiliza 'artefacto' en doble sentido. De hecho, en la traducción al inglés de la "Arquitectura De La Ciudad" de Aldo Rossi que realiza en 'Oppositions', Eisenman toma ciertas licencias interpretativas. En el texto original la introducción se titula 'Hechos 'urbanos y teoría de la ciudad'. La traducción de Eisenman es "Urban artifacts and theory of the city". En la introducción que escribe como editor ("Houses of Memory") explica la relación entre tipología y artefacto al referirse a que los hechos materiales de la arquitectura son el "(...) instrumento, el 'aparato' (...) el artefacto material en sí mismo: el artefacto colectivo" (Eisenman P. , 2004, pág. 136).

En el epílogo a la edición publicada en el 2006 por Lars Müller de 'The Formal Basis of Modern Architecture', Eisenman llama a su tesis el **artefacto**, refiriéndose a esta en términos de forma, pero no de contenido: describe el formato cuadrado, los dibujos a mano alzada y la tipografía similar a la utilizada en las ediciones de "Casabella" a cargo de Giuseppe Pagano (**Imagen 4**). Este símil, plantea en realidad una analogía con un artefacto, que asocia el objeto físico que contiene la tesis, con el planteamiento de su investigación de Doctorado que afecta de manera directa al *objeto-libro* resultante²⁰. Se entiende, por tanto, que el *objeto-libro* que contiene los dibujos, tipografía, sistema de diagramación y otros, está en relación directa al desarrollo de los contenidos y por tanto al desarrollo de los mecanismos de la investigación que implican el objeto teórico.

Esta analogía entre *artefacto* y *objeto-libro*, constituye una pista que permite rastrear, las posibles relaciones que dan cuenta de cómo esta Construcción Teórica, desarrolla la energía potencial necesaria para que el objeto-libro tenga este poder prospectivo: La idea de **Artefacto**²¹ puede entenderse ampliada en tanto permite establecer la influencia de su tesis de Doctorado en su trabajo posterior.

Las pistas que permiten entender la relación que el mismo Eisenman propone tras esta *analogía con el artefacto*, se encuentran páginas antes en el mismo epílogo, donde en sus propias palabras, relata de forma anecdótica como su tesis es en parte producto de las experiencias con un contexto específico determinado por su relación con Cambridge: viajes, relaciones con colegas, experiencias y referencias puntuales a la academia. Sin embargo, un aspecto del epílogo que pone en evidencia la **potencia de este artefacto** es la relación con su comentado maestro, Colin Rowe:

"Después de tres meses viajando por Europa mi primer verano con Colin Rowe, supe lo que quería escribir: Un trabajo analítico relacionado con lo que había aprendido a ver. De Palladio a Terragni. De Rafael a Guido Reni, en un constructo teórico que reposara sobre Arquitectura Moderna, pero desde el punto de vista de cierta autonomía de la forma. Esto llevó al título,

²⁰ "En cuanto al artefacto real reproducido aquí como un facsímil: todos los dibujos son de mi mano, incluso los títulos. Todos fueron hechos a mano alzada. Tuve que obtener el permiso de la universidad para producir el trabajo en formato cuadrado. (Las notas a pie de página fueron mi idea, antes de que Norberg-Schultz publicara su libro "Intentions in Architecture"). Se usó el tipo de letra porque se aproximaba a la dirección y el espaciado de la tipografía de "Casabella" de Giuseppe Pagano. Finalmente, Anthony Vidler, uno de mis primeros estudiantes en Cambridge, hizo las notas a pie de página." Traducción del Autor. (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 381)

²¹ Según la real academia de la Lengua Española el artefacto se puede definir como: "Del lat. arte factum 'hecho con arte'. Objeto, especialmente una máquina o un aparato, construido con una cierta técnica para un determinado fin. Un artefacto electrónico. Un artefacto volador (...). En un estudio o en un experimento, factor que perturba la correcta interpretación del resultado." (Española, 2018, pág. <http://dle.rae.es/?id=3qBanOO>)

‘Las Bases Formales de la Arquitectura Moderna’. Después de un segundo viaje (...) con Colin Rowe (...) mis ideas se aclararon. Dos muy diferentes corrientes de pensamiento atrajeron mi atención. Uno fue una respuesta a la tesis de Christopher Alexander, ‘Notas en la síntesis de la Forma’ (...). La otra fue un intento por alejarme de las ideas formales de Rowe, hacia un discurso formal más lingüístico.’ (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 380)

De esta manera es posible entender la tesis como artefacto en un sentido analógico y más amplio del que ‘describe’ Eisenman: hay que hacer un puente entre lo que la tesis **es**, lo que **llevó** a la tesis y la potencia de la tesis para **ser algo más**. De hecho, este párrafo deja claro que el símil que utiliza Eisenman es mucho más que una mera comparación y que al entenderla como analogía permite hacer un puente entre la tesis y lo que esta va a implicar en su trabajo posterior.

Sin ánimo de concluir, sino quizá mejor de introducir al lector a esta intuición sobre aquello que esta investigación entiende como artefacto, al comparar dos imágenes que resumen dos momentos distintos en la carrera de Eisenman se podría decir, que la distancia que existe entre las dos, es asumida de manera directa por aquellos mecanismos que potencia, aquello que acá se entiende como el *artefacto* (**Imagen 5**).

Dos aspectos sugieren un camino para orientar al lector de esta investigación, hacia la definición de los mecanismos que explican la forma de operar de este Artefacto. Hay que entender, que la investigación de Eisenman se tensiona en dos aspectos simultáneos que están presentes a lo largo de la tesis y permiten entender la potencia de aquello que Eisenman entiende como el artefacto: *Por un lado, entender la tesis como el **constructo teórico**, por otro la naturaleza **analítica** de este **trabajo**.*

*“(...) Después de tres meses viajando por Europa mi primer verano con Colin Rowe, supe lo que quería escribir: Un **trabajo analítico** relacionado con lo que había aprendido a ver. De Palladio a Terragni. De Rafael a Guido Reni, en un **constructo teórico** que reposara sobre **Arquitectura Moderna** (...)” (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 380)*

Es en este sentido que la idea de **Artefacto** se comprende por medio de la de **constructo** que menciona en su epílogo. *Artefacto entendido como un constructo, un constructo teórico* que activa los *mecanismos analíticos* que de manera consciente relacionan aspectos que esta contiene, como por ejemplo la influencia de la corriente intelectual de Rowe y la experiencia arquitectónica de sus viajes por Europa. Se asume así que tanto el libro-objeto como el libro-investigación son planteados como

constructos que tienen la capacidad de traducir de manera *analítica* esta experiencia arquitectónica, permitiendo entenderlos como **Artefactos de pensamiento Arquitectónico**.

Revisemos pues estas *dos características del Artefacto*.

a. Constructo teórico: La teoría formal como arquitectura.

En palabras del propio Eisenman, el **Constructo** está asociado a una exploración **Teórica** que parte del estudio de una idea particular de forma en relación con la arquitectura. Esta exploración le permite establecer una serie de principios, que a lo largo del texto construyen una serie de estrategias analíticas que tiene como fin, estudiar un repertorio de Arquitectura Moderna. Es asumido entonces, que este **Constructo Teórico** nace de una revisión cuidadosa de la idea de Forma en la arquitectura, que determinada por una idea específica de teoría, afronta el problema de la arquitectura desde un punto de vista disciplinar. Esto le permite problematizar la tesis mediante unos determinados principios teóricos que, incluidos desde el primer hasta el último capítulo, crean un enlace entre los contenidos de la tesis, sin abandonar el hilo conductor principal: La arquitectura como foco disciplinar.

Como muestra de ello, en las primeras líneas de la introducción²² problematiza la forma arquitectónica en un sentido teórico, al entenderla como un problema de *consistencia lógica* y objetiva que puedan ser la base de cualquier arquitectura. Por el otro lado, el último capítulo plantea como conclusión a la investigación, el papel de la teoría en relación a la arquitectura: Esta propone lo que debería ser el papel de la teoría en la arquitectura, construyendo dos categorías para entenderla: Closed-ended Theory ('Teoría de Fin cerrado') y Open-ended Theory ('Teoría de Fin abierto'). La primera es aquella en la que el cuerpo del trabajo tiene que ver con la tradicional discusión académica del orden. En esta, las categorías permanentes e inmutables son la manifestación de las reglas en la arquitectura como condición de orden: por ejemplo, las partes del edificio y su disposición. La segunda, busca un lenguaje arquitectónico que pueda aplicar a cualquier situación arquitectónica independiente de su estilo.

²² "La siguiente disertación puede ser considerada esencialmente crítica (...) va a examinar ciertas proposiciones concernientes a la forma en relación a la arquitectura en un sentido teórico y no histórico" Traducción del autor. (Eisenman P. , 2006, pág. 15)

Esto es lo que Eisenman llama, ‘teoría de fin abierto’ o ilimitada: Aquella que no se basa en la codificación de principios, sino que evoluciona del *entendimiento de principios*, en los que el problema arquitectónico se entiende como la manifestación formal de ideas conceptuales, no como un ‘conjunto de reglas’ que busquen explicar el estado actual de un objeto arquitectónico para caracterizarlo en un momento histórico determinado.

Esto es fundamental tenerlo en cuenta, puesto que problematiza la tesis como una aproximación teórica en torno a la disciplina desde el primer capítulo hasta el último. De hecho, parte de las estrategias que utiliza para desarrollar el argumento se encuentran en el capítulo final, e inclusive apuntan a dar cuentas de esto que el autor llama un artefacto. Como parte de la conclusión Eisenman define a su propia investigación como ‘open-ended’: Lejos de intentar limitar la discusión al problema del lenguaje formal, la tesis es una metodología que nace de una visión abierta del pensamiento teórico. Bajo este principio es que una suerte de ‘mecanismo’ se activa, o en palabras del propio Eisenman, se activa un ‘artefacto’ que puede ser aplicado a futuras investigaciones, partiendo de la base de que aquellos principios desarrollados le permitirán explorar problemas interiores de la forma arquitectónica en un sentido teórico, racional y Lógico.

Dos problemas fundamentales tomarán como punto de partida estos principios, y serán resueltos por el autor mediante la aproximación teórica al análisis de una particular arquitectura: Primero la idea de *Forma* y segundo la idea de *lenguaje*.

Si la teoría establece los principios y métodos de estudio, de la *forma arquitectónica* se derivan los detonantes de todas las operaciones lógicas de la tesis. Podría decirse, en los términos propios de esta investigación, que es la forma arquitectónica la que activa todos los mecanismos del Artefacto. Este esfuerzo, permite al constructo crear una necesidad que el propio Eisenman revela en su epílogo: La tesis, no solo busca problematizar la forma con relación a la arquitectura, sino que desarrolla las herramientas para consolidar una teoría de la forma (en la que Eisenman concentra sus esfuerzos) en la que la forma arquitectónica es la que articula el desarrollo lógico de la tesis. Precisamente es en el desarrollo de esta **teoría de la forma arquitectónica** en la que se verán concentrados los esfuerzos para consolidar el **Constructo Teórico**, y que tendrá como centro procedimental las propiedades genéricas de la forma arquitectónica,

sobre la que concentrará en el *volumen* como una de las propiedades centrales, parte de su estudio²³.

Esto se hace evidente en la relación que existe entre la introducción y el primer capítulo puesto que el puente argumental que enlaza teoría con forma arquitectónica (precisamente el generador de lo que se desarrolla como base formal conceptual) es su exploración sobre el *lenguaje* formal. De esta manera, es la forma arquitectónica la que le permite a Eisenman configurar la base de un *lenguaje formal*. Al preocuparse por problemas *conceptuales* y racionales de la arquitectura, que parten de una premisa teórica y no pictórica o perceptual construye una categoría de la *forma* que llama *genérica*, que no se preocupa por los problemas 'perceptuales' (de estilo) o *específicos*, sino por una base conceptual de orden. De la forma genérica, sus propiedades y sistemas de orden se desprende todo el desarrollo del lenguaje formal. Este tema se desarrollará en detalle posteriormente, pero es necesario acotar que esta relación entre forma y lenguaje es el centro de la investigación de la tesis y supone para el caso específico de su investigación el centro de su *teoría formal*. Esta es una de las distinciones fundamentales que Eisenman construye a partir de su estudio, y que configuran el elemento diferenciador con los estudios de los cuales se diferencia: La diferencia entre su estudio de la forma y de lo formal.

b. Constructo analítico: Teoría Formal y la arquitectura como medio de Análisis.

El *lenguaje*²⁴ es utilizado como una suerte de *analogía* formal en la que para Eisenman, toda arquitectura posee una suerte de relaciones de orden abiertas que le permiten organizar o entender el orden formal subyacente tras cualquier

²³ En esta pequeña reseña aunque Graafl parte de una imprecisión, en la que para él Eisenman no estudia el espacio sino el volumen (Puesto que como se verá más adelante Eisenman entiende el espacio como una forma de volumen desde una revisión de otros autores), si posee cierta razón situar la teoría formal dentro de una tradición de la que el propio Eisenman se apresura a salir: "La teoría formal de Eisenman, influida por el alumno de Wittkower, Colin Rowe, que fue mentor del arquitecto estadounidense durante su estancia en Cambridge (Reino Unido), se basa en la primacía de la forma. La noción de espacio no se discute. El *volumen* es, de hecho, la categoría crítica más importante en el texto. La arquitectura, en este marco de interpretación, es un volumen tridimensional que se desarrolla en el tiempo y el espacio. Este volumen arquitectónico está abierto a diferentes fuerzas internas y, en cierta medida, externas que producen distorsión y deformación, una línea de pensamiento característica en la carrera de Eisenman hasta el presente. En este sentido, su disertación fue bastante formativa para su desarrollo tanto como arquitecto como teórico." Traducción del autor. (Graafl, 2007, pág. 93)

²⁴ "En la visión de Eisenman, arquitectónico el pensamiento a principios de los años sesenta tendía a enfatizar la historia y la iconografía, excepto cuando se trataba de cuestiones de técnicas y tecnología. La lingüística y la semiótica se convierten en cuestiones arquitectónicas en los años setenta, y la disertación de Eisenman más o menos anticipa estas preocupaciones y preguntas." Traducción del autor. (Graafl, 2007, pág. 93)

arquitectura (De ahí la relación con su planteamiento de teoría 'Open-ended' ya que esta analogía no le permite codificar el orden sino establecer principios de aplicación continua). Tras haber entendido los elementos de la arquitectura y las propiedades de la forma arquitectónica genérica, Eisenman encuentra que tras las 4 composiciones²⁵ de Le Corbusier presentes en su 'Oeuvre complete' está presente una suerte de consciencia de las operaciones volumétricas que es posible asociar a un **Vocabulario, Gramática y Sintaxis, de un lenguaje Formal**.

El punto que encuentra en común con Le Corbusier, es que este sistema de relaciones le permite construir una *base formal* aplicable a cualquier arquitectura independiente de su estilo. Para ello desarrolla un estudio de lo que denomina como los elementos de la arquitectura y de la forma arquitectónica y sus propiedades, con el fin de generar una serie de principios metodológicos, que, partiendo del método analógico con el lenguaje, le permiten estudiar cualquier arquitectura.

La noción tradicional del orden entre partes y elementos se transforma para dar paso a un sistema de relaciones en el que los conceptos formales son los generadores; por el otro lado vincula a esta nueva visión de orden a la *teoría tradicional de la arquitectura* y lo que llama sus "elementos" (Forma, intención, función, estructura y técnica) y así mismo de la forma arquitectónica sus propiedades. Eisenman, encuentra de manera consciente en la analogía que parte del lenguaje y la lingüística, la herramienta mediante la cual su teoría formal genera una forma concreta. *Al establecer la analogía a la lingüística, el estudio de las relaciones formales pasa al primer lugar de importancia en la investigación.*

Esta visión operativa sobre el pasado y sobre la potencia de lo que puede llegar a ser su teoría es lo que permite a esta investigación hacer una analogía entre *el constructo teórico y el Artefacto Arquitectónico*. Es su capacidad operativa, que será estudiada a lo largo de los apartados analíticos posteriores, lo que se vuelve centro de esta investigación. De hecho, como la tesis de Eisenman depende de manera directa de la comprobación práctica por medio de un repertorio particular de arquitectura y de la problematización que de este se realiza, el interés particular al entenderla como un artefacto, no sitúa el trabajo de Eisenman única

²⁵ (Corbusier, Oeuvre Complete 191-1965 , 1971, pág. 43)

y exclusivamente en un plano teórico sino además en un plano procedimental que incluye tanto al trabajo teórico como al proyecto arquitectónico.²⁶

Este es uno de los puentes fundamentales de la tesis que será estudiado en detalle posteriormente, y es uno de los elementos que convierten a su metodología en el vínculo operativo con la teoría que le precede, pues recoge de ella sus principios, pero no se concentra en las operaciones sobre el vocabulario o sobre cómo los elementos de la arquitectura generan reglas entre sí. Por esto no se trata de una reinterpretación del sentido tradicional de orden, sino de un discurso formal más enfocado a lo lingüístico: pareciera que la idea de sintaxis y gramática le sirve para hacer un énfasis sobre las *relaciones*, o *sintaxis*, y lo que denomina como distorsiones de la forma genérica que son la *gramática* del lenguaje formal.

Pero Eisenman, tenía claro que el punto fundamental estaba en entender que la comprobación práctica era el centro de su estudio. Es el constructo el que está al servicio de la arquitectura y no al contrario. Precisamente la comprobación práctica de la teoría formal la realiza a través del análisis en “detalle”²⁷ de arquitectura moderna (o en términos de la tesis, ‘sistemas formales’): Ocho obras de cuatro maestros modernos²⁸, cada una con sus propias características arquitectónicas genéricas y específicas particulares. Sin embargo, el rasero mediante el cual se realiza el análisis posee dos cualidades comunes: Primero,

²⁶ Esta afirmación no busca forzar el argumento de Eisenman, puesto que de manera reiterada lo repite a lo largo de la tesis, entre otras dando inicio al cuarto capítulo dedicado precisamente al “Desarrollo de los Sistemas Formales”: “(...) El objetivo es más bien desarrollar en el curso de dicho análisis, una terminología para la forma arquitectónica que podría servir como base para la comunicación, ya sea entre el profesor y el alumno, arquitecto y cliente, o crítico y público.” Traducción del autor. (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 87)

²⁷ Este préstamo es una licencia que esta investigación hace dar cuentas del poder prospectivo de la tesis. No hay que olvidar que en la introducción a “Diez edificios Canónicos”, Peter Eisenman nos induce a la metodología de estudio de proyectos arquitectónicos que, por la influencia de Colin Rowe, quien también tuvo una fuerte influencia en su tesis, presenta como una ‘lectura en detalle’ como ver con la mente: “(...) Colin Rowe primero me enseñó a ver aquello que no estaba presente en un edificio. Rowe no quería que yo describiera lo que en realidad podía ver, como, por ejemplo, un edificio de tres plantas con una base almohadillada., almohadillado decreciente en cada una de sus plantas superiores, proporciones armónicas ABCBA en fachada, etc. En su lugar, Rowe quería que viera las ideas implícitas en aquello que estaba físicamente presente. En otras palabras, que me preocupara menos por lo que el ojo ve -lo óptico- y más por lo que ve la mente -lo visual-. En este libro llamamos ‘lectura en detalle’ a esta última idea de ‘ver con la mente’”. (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 16)

²⁸ Los cuatro maestros y sus 4 obras son en su orden de estudio: Le Corbusier (Pabellón suizo, Cité Refuge), F. L. Wright (Con dos Casas, Avery Coonley, Darwin D. Martin), A. Aalto (Ayuntamiento de Saynaatsalo, y Talinn Museum) y G. Terragni (Casa del Fascio y Asilo Infantil). “Estos edificios en particular han sido elegidos por razones generales y específicas. En general, pueden considerarse como el trabajo de “maestros” aceptados que representan estilos opuestos y divergentes dentro de la tradición moderna. Se verá que independientemente del estilo y la forma específica, la validez de estos edificios se acumula desde una base conceptual (...)” Traducción del autor. (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 139)

todas las obras responden a sistemas de orden volumétrico central o lineal que están 'afectados' por condiciones externas que generen ejes paralelos o perpendiculares al desarrollo interno. Segundo, estas condiciones producen *distorsiones* de la forma genérica de las que Eisenman se sirve para explicar en cada arquitecto principios generales de manipulación formal.

La gramática será un punto clave en la investigación de Eisenman. Mediante la aplicación de principios formales arquitectónicos y no de reglas de la forma arquitectónica, podrá construir un sistema de análisis, que le permite abarcar todas las obras, tomando como base para la comparación el estudio de la forma genérica. Es por ello que, mediante una serie de principios de orden, construye mediante un énfasis a la respuesta sintáctica y la gramatical de cada edificio y arquitecto, un método que explica la resolución de cada sistema. Esto es un hecho notable: No existe una resolución gramatical igual en cada caso, pero es consciente que todos los casos elegidos (y cualquiera que él decida elegir) poseen una base conceptual comparable. Esto muestra que la elección de las obras y los arquitectos no es aleatoria y responde por un lado a '*buenos ejemplos*' de configuraciones ***centrales o lineales de la forma genérica***, y por otro lado al manejo particular de las *distorsiones particulares de cada edificio*.

Esto es fundamental tenerlo en cuenta tanto para poder delimitar, como para dar una definición al método analítico que Eisenman desarrolla para estudiar cada problema. De hecho, podría decirse que Eisenman concentra la atención en resolver esta contradicción en la que, por un lado, plantea una suerte de estado universal a la forma arquitectónica y define sus parámetros para identificarlo (Precisamente sugiere como su estudio se concentra en la forma genérica), por el otro, llega a dar cuentas de como cada arquitectura posee una resolución particular de las condiciones dadas que enfrenta (**Imagen 6**).

c. Constructo Prospectivo: Hacia una definición del Artefacto.

Esta idea, en la que la resolución de un método analítico, en el que condiciones universales y particulares pueden ser estudiadas mediante un mismo método, da pistas de aquello que se busca definir como el artefacto. Abordemos rápidamente una aproximación a una definición que se irá construyendo en el camino, pero que será definitiva a lo largo de esta investigación.

Ya se ha dicho que las dos características principales del **Artefacto**, (ese que se entiende como prospectivo según lo que el mismo Eisenman ha expuesto, en relación también con la frase de los Smithson) son primero, que se entiende como un *constructo teórico* y segundo que por medio de operaciones *analíticas* permite construir *pensamiento Arquitectónico*.

Teoría y análisis como las dos características claves del artefacto. De estas dos características depende su forma de operación, que encuentra, en la aparente contradicción entre la resolución general y particular de cada edificio, el medio para desarrollar un método analítico sobre las cuales se funda la ambición de establecer unas bases formales para cualquier arquitectura.

Esta resolución de la ambigüedad resultante de la aparente contradicción, no solo conduce al método de análisis que permite la utilización de la analogía con el lenguaje, sino que además es prospectiva, en términos de lo que la investigación supone para el mismo Eisenman. Tiene la capacidad de detonar relaciones inesperadas, en las que, el estudio de las condiciones particulares y generales de cada obra analizada, revelan aspectos que le sirven como excusa para explicar temas fundamentales de la arquitectura como disciplina, e inclusive, construir nuevo conocimiento arquitectónico.

Este es el tema fundamental, he aquí el *poder prospectivo del artefacto*. En la contradicción se resuelve la dificultad de tener a la regla como problema principal de una teoría arquitectónica y delimita el campo de acción a principios arquitectónicos. Estos principios plantean una base conceptual aplicable a cualquier arquitectura, y que, al mismo tiempo, se acoplan a condiciones particulares de cada situación arquitectónica.

Este marco tiene la capacidad tanto de explicar, como de detonar nuevas formas de conocimiento arquitectónico. Presentan una suerte de presencia ausente. Un conocimiento que está presente, pero que aún no ha tomado forma²⁹. De esta contradicción entre lo Universal (Común a cualquier arquitectura) y lo particular (propio de cada proyecto) se forma una *paradoja* que explica el poder prospectivo

²⁹ Esto plantea una relación inmediata a trabajos posteriores de Eisenman. La capacidad que tiene su tesis de Doctorado se relaciona de manera directa con la idea de Diagrama expuesta en algunos de sus textos posteriores, de los cuales aproximo a uno parcialmente: "El diagrama no solo es una explicación, como algo que viene después, sino que también actúa como un intermediario en el proceso de generación de espacio y tiempo real. Como generador no existe necesariamente una correspondencia uno a uno entre el diagrama y la forma resultante." Fragmento del artículo "Diagram: An original Scene of writing" en (Eisenman P. D., Written into the Void. Selected writings: 1990 - 2004, 2007, pág. 89)

del artefacto y que toma como base operativa los métodos analíticos que desarrolla como medio para poder trabajar.

Es claro entonces, que la analogía al artefacto utilizada por Eisenman, no se limita a una maniobra investigativa para justificar la importancia de este objeto de estudio, sino que esconde tras de sí, las herramientas en las que el análisis y la teoría detonan los mecanismos de un texto que se proyecta a futuro: un **Artefacto Analítico**.

Capítulo 2. Los Mecanismos del Artefacto Analítico:

Sobre las estrategias del texto - arquitectura / arquitectura - texto

La capacidad del artefacto para operar tiene que ver con la capacidad del autor para poner en tensión problemas de diversa naturaleza dentro de un mismo texto. Esto potencia al artefacto y le permite construir una conciencia particular del objeto de estudio primario de la investigación, en este caso la idea de forma arquitectónica. La analogía a un mecanismo, muy apropiada con relación a la de artefacto, permite dar un marco para entender las operaciones que Eisenman realiza sobre cada una de estas tensiones y como otorga a cada una, un fin específico.

Los mecanismos mediante los cuales teoría y análisis permiten operar al artefacto analítico tienen que ver con esta capacidad de Eisenman, para trabajar problemas interiores de la arquitectura, con referencias externas a la investigación misma, e inclusive a la disciplina. Los mecanismos, tienen que ver con preocupaciones que le permiten construir todo el sistema argumental de la investigación, y que, aunque no son parte de la línea argumental principal, se encuentran dentro del texto soportando y tensionando toda argumentación hacia las ideas principales que esta desarrolla. Los mecanismos, son en cierta medida, los modos de operar del artefacto mediante los cuales tensiones divergentes en la investigación encuentran convergencia en el texto.

Es por ello por lo que, como se mencionaba en el preámbulo a esta investigación, este texto no se entiende como una forma de linealidad conceptual o argumental, sino como una suerte de red de tensiones o relaciones, un entramado, que define el estado final del texto y dentro del que se incluyen tanto sus experiencias personales, como académicas y arquitectónicas. Entender el texto como un entramado, permite entrever tras la linealidad del texto que el artefacto contiene, todas las tensiones y operaciones que el autor de manera consciente o inconsciente relaciona dentro del mismo.

Como resultado de este método de estudio, se ha tomado de este entramado, aquellos problemas que se repiten de manera sistemática en los contenidos y que es posible rastrear tras la lectura lineal en contraste simultáneo con una lectura no lineal. Estos problemas, tienen la capacidad de determinar los temas de cada capítulo y así mismo, dar coherencia a la estructura lineal mediante la cual se argumenta el texto. Esto se hace más evidente al revisar la estructura del texto

por medio del índice de capítulos, en el que se resaltan unos temas comunes que no necesariamente están en relación con el orden establecido del texto, pero que determinan la elección de los problemas escogidos (**Gráfico 3**).

Un ejemplo interesante por destacar es el problema de la teoría. A pesar de que Eisenman desarrolla el argumento centrado en el problema de la forma, es la teoría el elemento que aglutina todo el contenido y permite su desarrollo estable. Una prueba de ello es que la tesis se introduce problematizándola mediante la teoría y la concluye sobre el problema teórico. Parte de esto, justifica el hecho de que el mismo Eisenman caracteriza su tesis como un constructo teórico.

Es importante anotar que, entre la linealidad del texto y los problemas generales identificados, se produce un equilibrio entre medios generales y particulares. De hecho, uno de los modos que permiten la categorización de la información, para llevar a cabo el desarrollo de su método analítico, es el contraste entre condiciones universales y particulares. Esto coincide con el desarrollo argumental de los capítulos, que se puede observar en el índice general, que le permite, además, no perder el foco disciplinar, sobre el cual Eisenman quiere mantener su disertación.

Al empezar la tesis por los problemas generales de la disciplina, le permite no distraer su atención hacia problemas que el mismo desea dejar de lado. Para Eisenman, resulta fundamental no obviar los problemas básicos de la disciplina para terminar resolviendo temas externos a esta que no le interesan. Así en vez de empezar por ejemplo por problemas referidos a la historia o al lenguaje, empieza por referirse al marco disciplinar que le sirve para llevar a cabo el estudio. Como consecuencia de esto, el foco de este trabajo en particular se concentra en la idea de forma con relación a la arquitectura.

Es importante entender que el estudio de los temas que conducen al desarrollo de los problemas, no se limita a una excusa para llevar a cabo esta investigación, sino que después de un análisis sobre la información contenida en la tesis, es posible llegar a entender que el propósito de Eisenman no es otro, que el de no perder el foco disciplinar que le interesa. Esto explica, por qué la estructura argumental realizada por Eisenman no responde a un solo tema en particular. Para no perder el foco disciplinar debe establecer un marco general de la información que empieza en la pregunta misma sobre la arquitectura y se desarrolle hasta poder dar cuenta de los problemas disciplinares y los medios analógicos que el mismo Eisenman utiliza para afrontarlos. Este es el éxito de su método tanto en la tesis, como en estudios posteriores. Nunca pierde el foco sobre problemas propios de la disciplina referidos a la lógica de la arquitectura, inclusive si recurre a disciplinas diferentes a la arquitectura para estudiarla.

De hecho, tras la misma elaboración lineal de los temas, Eisenman nos ha dejado pista de temas secundarios que le permiten dar coherencia a su propósito principal. El nombre mismo de cada capítulo apunta a un tema general sobre el cual poner un foco de atención. Producto de esta revisión general de temas y de la lectura por tramas, se han identificado 5 problemas que tensionan y dan coherencia a los argumentos, al ser transversales a todos los capítulos y que por ello se entienden como las 5 estrategias que ayudan a construir el argumento principal de la tesis. Estos problemas son entendidos en palabras de esta investigación, como los *Mecanismos*³⁰ *Del Artefacto Analítico* (**Gráfico 4**). Será objeto del siguiente capítulo apuntar a una definición de cada mecanismo, y abrir la puerta a una presentación de los contenidos, significados e implicaciones contienen estos grandes temas.

Esto implica dos factores fundamentales para tener en cuenta: Por un lado, se asume que la estructura del texto presenta capítulos que se enfocan más a una estrategia que a otra, pero por el otro lado, se entiende que estas 5 estrategias se encuentran por igual al interior de los capítulos. Para que esto sea más claro, resulta necesario desdoblar³¹ los contenidos y presentar un resumen general de estos dentro de la tesis para poder llevar a cabo el estudio de los grandes problemas que conducen a las estrategias (**Gráfico 5**). Como es posible ver en la imagen, y obviando de manera intencionada el prefacio y el epílogo para este ejercicio puntual (El documento original el índice se construye de la introducción al capítulo 5), es posible ver la vocación de cada capítulo para contener un tema desarrollado: Así pues, la introducción desarrolla el problema de la arquitectura entendida como una disciplina lógica y racional, el primer capítulo desarrolla los elementos de la arquitectura dando énfasis en la forma como el elemento más

³⁰ Sobre este tema, existe un antecedente, pero no en la forma de estrategia, sino de transgresión realizado por José Antonio Ruiz Esquiroz en el artículo *"El tiempo transgresor. Formalismo y agitación en Eisenman"* que ya ha avanzado sobre este terreno de. En este artículo, el autor "(...) desglosa siete transgresiones arquitectónicas realizadas implícita o explícitamente por el arquitecto americano Peter Eisenman, primero en la investigación de su tesis doctoral en Cambridge (1960-63), y posteriormente en su propuesta docente alternativa, al frente del Institute for Architecture and Urban Studies, a partir de 1967." (Ruiz Esquiroz, 2015, pág. 35)

³¹ Un antecedente de este intento por hacer un resumen de la tesis se encuentra en el artículo titulado *"Toward an Understanding of form in Architecture"* (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004, págs. 2-9). En este Eisenman da una aproximación general a la idea de forma, concentrándose en los elementos de la arquitectura y la relación que estos establecen con la forma genérica y específica, sin entrar a debatir de lleno los problemas de las propiedades de la forma genérica (Tan solo se concentra cortamente en las configuraciones centrales y lineales). Como se verá más adelante, este artículo ya contiene una distancia con las tesis, en términos de a lo que el lenguaje y los sistemas formales se refiere.

importante de la arquitectura, el segundo capítulo desarrolla las propiedades de la forma genérica en la arquitectura, el tercer capítulo desarrolla a partir de las propiedades los sistemas formales y el lenguaje formal, el cuarto capítulo estudia 8 edificios de 4 arquitectos poniendo a prueba el método desarrollado, y el quinto capítulo, concluye la tesis mostrando como los postulados teóricos permitieron el desarrollo de una teoría formal de carácter prospectivo.

Es importante tener en cuenta que los 5 grandes problemas actúan como mecanismos puntuales, pero a la vez son codependientes los unos de los otros. Si cada capítulo tiene una vocación hacia un gran problema determinado, pero, además, se entiende que las 5 estrategias son por igual transversales al texto, al desdoblar el índice se ven unas relaciones, pero no todas las presentes. En ese sentido se puede empezar por destacar un mecanismo operativo de las estrategias en conjunto. Si se mira el programa desdoblado en conjunto, se puede observar, como los temas se relacionan de forma determinada entre ellos.

En el caso de la *teoría* no solo problematiza los temas principales, sino que, además, plantea los principios bajo los cuales se desarrollan todos los argumentos de la tesis. Este problema, contiene una suerte de jerarquía frente a los otros, puesto que, como se ha señalado, permite a Eisenman no perder el foco sobre los problemas disciplinares que el interesan, en este caso particular, dar sentido a la idea de forma en relación con la arquitectura. A pesar de lo anterior, todos los *mecanismos* poseen igual relevancia dentro de la tesis. Como se observa en el gráfico, la idea de interioridad, que articula toda la exploración relativa a las lógicas de la disciplina, permite el marco de acción procedimental analítico. La teoría ha dado unas pautas que se cumplen en el desarrollo del marco argumental relativo a la lógica interna de la disciplina. Pero la interioridad otorga todas las herramientas necesarias para el desarrollo del método analógico al lenguaje. Esto es lo que se quiere destacar: Todos los problemas encontrados tienen una correspondencia de doble vía entre sí, pues se debaten entre el *desarrollo particular* y el *desarrollo general*. Similar a como sucede con el lenguaje. Aunque es autónomo, tiene correspondencia directa con la suma de los contenidos de los capítulos 2 y 3. Depende de estos directamente, pero es claro, que el sistema analógico fue pensado por Eisenman de manera anterior a la tesis. Igual pasa con el contexto. La correspondencia directa a la tesis es más que evidente, se entiende que todas las experiencias permean el desarrollo, pero es claro que la tesis es una respuesta consciente a los debates del contexto. Aunque es un problema autónomo, de nuevo determina la naturaleza de cada uno de los contenidos de los capítulos al determinar su alcance.

Estos puntos que se han mencionado, más que buscar dar conclusiones anticipadas, son en realidad cartas de navegación para los capítulos siguientes, y constituyen algunas de las preguntas que despiertan en el lector de la tesis, y que son, las estrategias mismas del artefacto. Por eso mismo, en los capítulos siguientes, se explorarán las relaciones planteadas por el marco argumental general que vincula los capítulos 1, 2 y 3 (**Gráfico 6**). Estos serán la base fundamental para explicar todos los mecanismos a explorar y determinan las relaciones generales que desatan. Demos paso pues, a la revisión de los *mecanismos del artefacto analítico*.

1. Teoría como Mecanismo:

Disciplina como conciliación: *Dialéctica general - específico como mecanismo de pensamiento.*

“(...) La misión de la teoría del proyecto no es hallar fórmulas que traten de resolver los problemas de una vez por todas, sino, más bien, ensanchar la práctica del proyecto y su campo problemático proporcionando al mismo tiempo instrumentos que permitan plantear esos problemas con mayor claridad y justeza, o sea, que permitan reconocer más ordenadamente la complejidad de lo real.”
(Martí Arís, 2007, pág. 22)

Para entender la teoría como una de las estrategias fundamentales para el desarrollo de la tesis de Eisenman, es necesario establecer un diálogo entre los dos capítulos que tratan el problema de la teoría como su tema central a desarrollar. La introducción (**Gráfico 7**) y el quinto capítulo (**Gráfico 8**). Aunque la teoría funciona como un elemento que permite a Eisenman dar cohesión a todos los contenidos en la investigación, es importante entender que es entre estos dos capítulos donde la discusión teórica toma fuerza y genera todos los elementos básicos para su desarrollo.

Los siguientes apartados, buscan delimitar la discusión teórica al interior de la tesis. Como se verá, Eisenman, delimita la discusión entre el primer y el quinto capítulo, pero los desarrollos particulares de estos dos capítulos impactan de manera precisa todo el desarrollo particular de la tesis a lo largo de los capítulos intermedios. Esto sucede, porque de manera consciente Eisenman construye una serie de principios que tensionan conceptos teóricos mediante los cuales, todos los contenidos se desarrollan sin perder el foco de la discusión. De hecho, Eisenman, en algunos apartados específicos de su investigación, explica de manera literal determinados problemas y discusiones referidas a las maneras y problemas propios de la discusión teórica, para evitar perder el foco central de la investigación: La aproximación lógica y racional de la disciplina. Como se verá en el desarrollo de los apartados a continuación, el problema central gira en torno a la discusión de un par dialéctico que problematiza y da una guía metodológica a la discusión central: La relación, genérico – específico.

a. Disipar el hecho: La lógica como fundamento de la disciplina.

*"La siguiente disertación puede considerarse
Esencialmente crítica en lugar de histórica,
en que examinará ciertas proposiciones
concernientes a la forma en relación con la
arquitectura en un sentido teórico y no histórico."
(Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 15)*

En la frase anterior, Eisenman, presenta su propia investigación como crítica para establecer un puente entre los modos de operar en la arquitectura y su tesis³². De hecho, e implícito en la frase, establece una suerte de carta guía para los fundamentos de su quehacer como arquitecto practicante. La lógica se enlaza más al problema de formulación y no del resultado, y al hacer esto, pone en el centro de la discusión el problema del proceso del objeto y no del objeto como resultado. Esto, implica de manera directa que el desarrollo de su formulación teórica gira en torno a la pregunta del proyecto.

Al poner el foco en la crítica y no la historia, niega la posibilidad de que las manifestaciones externas y contextuales a la arquitectura se manifiesten en formas físicas que no tienen un sentido lógico. Al hacer esto se desplaza de la idea tradicional de forma y construye una idea de arquitectura que a partir de una base conceptual establece un 'modus operandi' sobre la realidad. Eisenman construye la idea de teoría desde la discusión de Karl Becker, en la que la teoría ha sido reemplazada por la historia: *"Becker describe el clima moderno de opinión como más real que racional: la atmósfera está tan saturada de lo real que lo teórico."* Para Becker, la historia, la pregunta de los hechos y cómo se relacionan, ha reemplazado a la razón y lógica, la pregunta de '¿Por qué?' (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 11).

Esto en parte sucede porque Eisenman posee una conciencia particular de su contexto histórico. En la frase, pone en evidencia que, al momento de la realización de su doctorado, existen dos grandes frentes de combate entre los intelectuales de la disciplina en los años 60. Por un lado, los que apuntan

³² "Si acudimos a la etimología, nos damos cuenta de que crítica y crisis son palabras que tienen la misma raíz: Ambas aluden a esos momentos que se dan a lo largo de todo proceso en los que se produce una inflexión y ocurre algo decisivo. En griego, crisis significa precisamente 'decisión' y deriva de Krino, 'yo decido, separo, juzgo'. De ahí que el crítico sea el que emite juicios, el que posee kriterion o la facultad de juzgar" (Marti Aris, 2007, pág. 15)

hacia el contextualismo histórico, y por el otro, los que se enfocan en una teoría formal, que dependa más de las lógicas propias de la disciplina. Como en la frase, Eisenman recurre como postura disciplinar al estudio de la arquitectura desde el interior de la disciplina misma, y procura no desviar la atención a fenómenos exteriores a la misma. Busca entender ***la arquitectura desde el interior de la disciplina misma y no mediante fenómenos externos.***

Una de sus primeras estrategias se encuentra relacionada a esta primera premisa investigativa. Al plantear como foco de la investigación disciplinar las lógicas propias de la disciplina, Eisenman presenta la construcción teórica como una lógica apartada del contexto como forma de operación³³. De hecho, y cuidadoso con no caer en un juego crítico autorreferencial, establece desde el momento inicial de la tesis, todos aquellos conceptos de los cuales intencionalmente desea alejarse:

“El pensamiento arquitectónico contemporáneo ha tendido, a menudo sin reconocerlo, a un énfasis en la historia, excepto cuando se trata de cuestiones de tecnología y tecnología. El significado de tales conceptos teóricos como “racionalismo” y “funcionalismo” se ha oscurecido por el uso de estos términos en un contexto histórico, esto ha causado una mala interpretación de las bases teóricas de la arquitectura y más específicamente del movimiento moderno.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 13)

Dos palabras como racionalismo y funcionalismo tan ampliamente trabajadas por la historiografía tradicional del movimiento moderno agotan el significado conceptual de la arquitectura. Al entender esto manifiesta su preocupación por el peligro de dejar de manos de la historia la disciplina. Esto implica que no existe una base conceptual para su desarrollo lógico y procedimental.

*“Existe un peligro inherente en esta ausencia de pensamiento lógico. Sin teoría, la historia se convierte en la disciplina dominante, y como se ha inferido anteriormente, incluso deja de ser posible evaluar el significado de las manifestaciones históricas.”*³⁴

En su introducción, Eisenman se asegura de dejar el marco procedimental lo más claro posible. Para ello procura dar una base racional a su idea de

³³ “Eisenman se desmarca en su tesis de la historiografía del Movimiento Moderno; primero de las concepciones de Reyner Banham, en las que asocia los avances tecnológicos a la nueva arquitectura, y posteriormente de las coartadas programáticas y sociales de John Summerson, para centrarse en las relaciones lógicas de la forma arquitectónica.” (Ruiz Esquiroz, 2015, pág. 36)

³⁴ (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 11)

disciplina, que tiene que ver con tres aspectos que es posible extraer de las anteriores frases: Primero, Eisenman esquematiza una relación entre la noción de disciplina y la de arquitectura, segundo, presenta la teoría en relación directa a la implementación de un sistema de pensamiento lógico, y tercero, no separa la teoría de la historia, sino que establece un puente en el que la historia, debe tener como base el estudio desde un punto de vista teórico.

Primero, su reflexión sobre el problema de la disciplina. Estos tres puntos poseen en común el interés por los problemas internos de la arquitectura. De hecho, al entender que la arquitectura es una disciplina con sus propios problemas lógicos, dota de autonomía a la discusión sobre la teoría de la arquitectura, y la separa de las demás disciplinas, logrando con esto, reafirmar la importancia de los problemas propios de la disciplina. Entiende el hecho teórico como un marco racional y lógico para pensar los problemas propios de la arquitectura. En este sentido, entiende la historia como una disciplina externa a la arquitectura con sus propios problemas y dinámicas disciplinares. Sumado a esto, delimita las operaciones que se refieren al marco de la reflexión sobre el problema disciplinar (es decir el proyecto) como un mecanismo propio de la disciplina y sobre el cual se basa la idea de proyecto. La teoría es entendida por Eisenman como aquel mecanismo, mediante el cual se establecen los principios de pensamiento lógico y racional sobre el cual se toman las decisiones de proyecto.

Con esto, Eisenman no busca construir el papel de dos disciplinas que tiene puntos de vista comunes. Es mejor, una aproximación al problema de la teoría arquitectónica en relación al objeto arquitectónico como centro de la reflexión, y como este permite construir mejor los problemas a los que se enfrenta el desarrollo del proyecto arquitectónico.

Esto lleva al segundo punto. La teoría como un hecho lógico. De hecho, y como recuerda la frase atribuida a Kurt Lewin: 'no hay nada más práctico que una buena teoría', al hacer esto Eisenman dota a la disciplina de una suerte de componente racional que después transformara en sus bases formales. La capacidad del arquitecto de establecer una forma de trabajo, repetible y racional, donde la exploración personal queda sometida a aspectos muy puntuales referidos a la manipulación de lo que Eisenman llama la forma Específica, o manifestación de orden externo de los objetos arquitectónicos. Este tipo de racionalidad que Eisenman llama un lenguaje formal aplicable a cualquier arquitectura, es la base de toda la lógica de la investigación.

Tercero, no separa la teoría de la historia. Pero entiende que los problemas históricos se afrontan desde un sentido racional y lógico que es el marco que dota la teoría de sentido disciplinar. Esto es fundamental, puesto que uno de los puntos de los que parte la construcción teórica de Eisenman, se apoya en la crítica a la historia como mecanismo de explicación del proyecto arquitectónico, en tanto no es una base racional sino factual la que explica las lógicas propias del proyecto. Para Eisenman, la base formal debe estar en la capacidad de comunicar una idea, que es la razón por la cual Eisenman utiliza la analogía lingüística, puesto que entiende que la arquitectura es un acto de comunicación en la que la idea no solo debe responder a una base común a toda arquitectura, sino que, además, debe comunicar la idea de manera clara. Sin la teoría esto no sería posible, en tanto, la expresión y el hecho dominaría sobre lo genérico y común. Es por esto mismo, que la historia demanda un enlace con la teoría: Las manifestaciones históricas son susceptibles de ser evaluadas y estudiadas, pero cuando se hacen desde un punto de vista disciplinar, en tanto solo es posible desde sus problemas internos, y mediante la aplicación de una base lógica que pueda ser aplicable al estudio de cualquier arquitectura. Para Eisenman, el lenguaje formal, constituye el elemento que no solo genera el sentido de la tesis, sino que además pone de manifiesto problemas secundarios, como por ejemplo la relación teoría – arquitectura - historia. En ese sentido, se hace claro que la preocupación de Eisenman no es negar la historiografía tradicional ni demeritar su evidente importancia, sino mejor, relocalizar su sistema de operación al interior de la disciplina.

Como una muestra de esto, parte de su investigación tiene eco en uno de sus libros posteriores³⁵ en donde en el prólogo no solo menciona a su propia tesis, sino que vincula 10 proyectos, construidos en un periodo histórico de 50 años de diferencia, mediante el análisis arquitectónico. De hecho, el

³⁵ En su explicación sobre el problema de lo canónico, Eisenman, define los motivos por los cuales ha elegido el repertorio de los edificios estudiados: *“Aunque esta sea una selección personal de obras de arquitectura, los diez edificios de este libro no representan mi canon personal. Retrospectivamente fueron escogidos por dos razones: Representan tanto una evolución necesaria en términos de lectura en detalle como una evolución en la naturaleza de dichas lecturas, desde lo formal a lo textual, y quizá incluso a lo más fenoménico. Quizá, lo más importante sea que estos edificios no solo desafían los cánones de la arquitectura, sino también nuestra idea recibida del canon de la lectura en detalle”, y continúa, “Estos diez edificios no describen tanto una historia, sino que definen la evolución de unas obras que finalmente acabarán conociéndose como posmodernismo. (...) El término ‘posmodernismo’ no se utiliza aquí para denotar un estilo, sino que hace referencia más bien al periodo posterior al movimiento moderno. El posmodernismo refleja una actitud en lo que se refiere a las ideas acerca de la arquitectura que se articulan como una crítica al movimiento moderno (...)”* (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 18)

mismo título, contiene una implicación directa sobre esto: “*Diez Edificios Canónicos 1950-2000*” (Eisenman P. , 2011). Lo que interesa destacar, es el impulso mediante el cual, y por medio de herramientas disciplinares, puede establecer un diálogo que vincula una pregunta histórica a 10 objetos arquitectónicos aparentemente disímiles entre sí.

Sin querer forzar de ninguna manera el argumento principal, lo que se quiere presentar es la importancia que el papel que la teoría adquiere para Eisenman, en tanto no solo supone el marco racional y lógico sobre el cual opera el proyecto, sino que además establece los parámetros bajo los cuales permite Eisenman que la teoría controle su investigación:

“Aquí se trata de considerar los edificios como una estructura de un discurso lógico, y centrar la atención en la coherencia de los argumentos, en la manera en que las proposiciones espaciales y volumétricas pueden interactuar, contradecirse y calificarse mutuamente.

Por lo tanto, esta disertación se ocupa de cuestiones conceptuales, en el sentido de que la forma se considera como un problema de coherencia lógica, en otras palabras, como la interacción lógica de los conceptos formales. El argumento intentará establecer que las consideraciones de naturaleza lógica y objetiva pueden proporcionar una base conceptual y formal para cualquier arquitectura.”³⁶

En este sentido, es importante aportar a la construcción de una definición de lo que implica una teoría, en el sentido en que, la misma ausencia de una definición precisa es lo que genera el desbalance disciplinar que el mismo Eisenman logra identificar en los años en los que trabaja, y que desbalancea la relación latente que existe entre la teoría y el proyecto como una relación codependiente. **(Gráfico 9).**

Según lo anterior, se podría presentar a la teoría como la suma de 4 componentes fundamentales:

- i. **Las obras** de arquitectura, se entienden como un discurso lógico.
- ii. **El discurso**, como la correcta interacción de conceptos formales
- iii. **Los conceptos formales**, como consideraciones de naturaleza lógica y objetiva pueden proporcionar una base conceptual y formal para cualquier arquitectura

³⁶ (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 353)

- iv. ***El lenguaje formal*** como la relación de conceptos formales, que dependen de la Contradicción, interacción y cualificación de proposiciones espaciales y volumétricas.

El problema de la teoría se encuentra determinado por los problemas inmersos en estos cuatro puntos en los que, para Eisenman, se determina la realidad de lo que define una teoría arquitectónica. Sin embargo, existe la notable ausencia de un componente para entender la propuesta teórica de Eisenman: La ausencia de regla como el elemento estructurador de una la teoría.

b. Principio como método: Alejarse de la regla como mecanismo proyectual.

“(...) La teoría, en resumen, debería ser Evolucionada para la comprensión de los principios y no para codificar los principios”³⁷

Es el principio, y no la regla, la que contiene las bases de la aproximación al problema teórico, que desarrolla en su tesis, y que luego rige todo su desarrollo argumental.³⁸

Esto, aunque pareciera un método de pensamiento ‘desconectado’ de la disciplina, supone en realidad, el fundamento de la tesis de Eisenman, que como se verá, tendrá eco en la conclusión de la investigación y en el desarrollo general de la teoría formal. Al mismo tiempo, supone como Eisenman revela un complejo sistema de pensamiento, bajo el cual se entiende el problema arquitectónico como una constante modificación de las condiciones ‘disciplinares’ propias del proyecto. Así pues, el principio, es la medida mediante la cual la teoría regula las dinámicas de las lógicas propias disciplinares, estableciendo una distancia con la discusión contextual y estilística. Este concepto, encuentra coincidencia con los planteamientos que

³⁷ (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 19)

³⁸ *“Considero indispensable aclarar que la palabra teoría no debería suscitar, en ningún caso, falsas ilusiones, y menos aún, insinuar la existencia de caminos infalibles. Es importante distinguir entre teoría y doctrina para evitar que ambos conceptos se confundan. Como señala Edgar Morin, ‘la teoría está abierta al universo del que da cuenta: de él extrae confirmación, y si surgen datos que la contradicen, procede a verificaciones y revisiones [...] Una teoría que se cierra a lo real se convierte en doctrina. La doctrina es la teoría que afirma que su verdad está definitivamente probada, y refuta todos los desmentidos de lo real [...] sus axiomas entonces se convierten en dogmas’”* (Marti Aris, 2007, pág. 22)

muchos años después desarrollarán arquitectos como Carlos Martí Aris, al entender que el campo de conocimiento disciplinar, construye por medio del proyecto variaciones inesperadas a similares problemas ‘formales’³⁹.

Pero lo que interesa destacar es como Eisenman entiende el problema disciplinar central, -El edificio-, como resultado de la aplicación de un cuerpo de conocimiento, que no posee un final único entendido mediante el proyecto arquitectónico. Esto implica, que este resultado no es una entidad estable, que no se modifica en el tiempo, sino que, posee unas condiciones generales que son comunes a múltiples arquitecturas, pero al mismo tiempo, posee unas condiciones específicas que responden a variables particulares. De hecho, la repetición implicaría en sí misma, una distorsión de la naturaleza de la disciplina. Esto sucede porque se asume que cada proyecto es único en tanto es irrepetible. Una aproximación teórica que se puede considerar como muy valiosa, pues a no codificar un fin único, entiende que cada obra, aunque pueda responder a determinados principios universales, no responde por igual a condiciones particulares que la hace única respecto a la otra. La regla, en tanto configura respuestas únicas a problemas generales de la disciplina, queda fuera del marco de interés de Eisenman.

Una coincidencia con este hecho puede estar en las afirmaciones de Derrida sobre el conocimiento como una suerte de espejismo de lo que llama el ‘*Logocentrismo*’. Para Derrida, no es posible construir una verdad única sobre una idea, por ejemplo, en tanto esta se asume ha sido un proceso de transformación que es posible referir a una suerte de estado presente pero no originario o único. Para Derrida, la verdad solo es posible entenderla en términos de representación y no de logos, o estado absoluto.

Esto, constituye una coincidencia que, el propio Eisenman anuncia en las primeras líneas de su presentación al texto: “*Él (Carl Becker) ve el mundo como*

³⁹³⁹ Sobre esto, es importante revisar las discusiones que Martí Aris construye sobre el tipo como motor de transformación: “(...) hablar de transformación implica aceptar el hecho de que siempre partimos de algo preexistente, de algo que, a la vez que se transforma, mantiene algunas invariantes como elementos de continuidad. A través de este planteamiento nos acercamos al territorio de la tipología. (...) el proyecto en el ámbito de la cultura contemporánea, ya no puede ser concebido como el simple reflejo o la mera manifestación del tipo, entendido como algo estático, inmutable y cerrado, sino que en todo caso, puede surgir como resultado del juego recíproco y de la interacción de diversos principios tipológicos. Este es el territorio operativo del tipo en arquitectura. Y, en este contexto, adquiere una gran importancia el concepto de transformación. Por esta razón, lo importante no son ya los tipos, en cuanto ideas fijas o esquemas que predeterminan la forma arquitectónica, sino más bien el procedimiento tipológico en cuanto método; es decir el conjunto de todas aquellas operaciones de transformación que nos permite n pasar de una determinada arquitectura a tantas otras. Así pues la relación entre tipo y proyecto, aun siendo para mí importante, no es inmediata o mecánica” (Martí Aris, 2007, pág. 40)

una secuencia de tiempo siempre cambiante, donde mas ya no puede definir, sino que solo es capaz de dar cuenta de lo que eran las cosas antes de que llegaran a su estado actual; este estado se considera solo transitorio.” (Eisenman P. D., 2006, p. 11). En el preámbulo a este texto, se anunciaba como el método de estudio coincidía con esta postura de Derrida, pero la inclusión de Eisenman del principio como mecanismo rector del desarrollo teórico, muestra una aguda lectura de la disciplina en términos de las implicaciones sobre la producción de conocimiento, así como de la relación que la obra plantea con el campo disciplinar. Anticipándose a su época, Eisenman entiende que la teoría propuesta por él, no puede basarse en la búsqueda de una suerte de regla universal para toda la arquitectura. Como indica Derrida el origen es inasible. Del conocimiento original solo nos llegan las representaciones del mismo:

“(…) En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. Puesto que lo que es reflejado se desdobra en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble desdobra aquello que duplica. El origen de la especulación se convierte en una diferencia. (...)” (Derrida, De la Gramatología, 1986, pág. 48)

Esto es un hecho coincidente con varios autores que exploran un marco similar, al entender que las implicaciones de la producción artística tienen unas implicaciones profundamente racionales, que tienen como fin último la diferencia. Un ejemplo de esto, se encuentra en la exploración que realiza Martí Aris en su libro ‘La Cimbra y el arco’ (Marti Aris, 2007), en donde, se refiere a la arquitectura como un arte, pero no en un sentido de exploración plástica personal sino como una antítesis de la ciencia, en la manera como esta se relaciona con el mundo:

“Pero no hay que olvidar que el conocimiento puede surgir tanto del logos como de la poiésis. A este último pertenece el proyecto de arquitectura: se trata de un campo específico del saber humano que reivindica el valor cognoscitivo de la acción y que, a través de la razón del hacer, alcanza resultados distintos de los de la razón especulativa, Por ello el proyecto no puede surgir como simple aplicación de un saber estático y definitivamente establecido, sino de un proceso dialéctico entre el pensamiento y la acción que se mantiene siempre abierto. (...) El arte, al estar formado por una colección de objetos singulares que contienen respuestas diversas e incluso contrapuestas a un mismo problema, tiende a promover un conocimiento que no puede quedar encerrado en fórmulas, pues al no ser acumulativo ni progresivo, sino más bien cíclico y perseverante, como el rompiente de las olas sobre el mar sobre un acantilado, siempre idéntico, que representa el límite o la frontera entre el mundo conocido y la tierra incógnita” (Marti Aris, 2007, pág. 27)

Dado que el fin último de su estudio es la construcción de la idea sobre lo formal en relación a la obra, Eisenman no busca ocuparse del problema de la creación de objetos arquitectónicos, sino que por el contrario lo deja implícito en su planteamiento. Su fin último es entender una base formal aplicable a cualquier arquitectura. Esto lo aleja de la noción de regla o de la tentación de hacer una codificación estilo tratadística, con el fin de dar cuentas de un corpus de conocimiento disciplinar cerrado, y por ello, curándose en salud, califica a su propia disertación como crítica, y no tarda en sentirse identificado con una categoría de escrito teórico similar: El ensayo crítico del cual Geoffrey Scott es uno de los ejemplos principales, y que toma al análisis estético como la herramienta fundamental. Este es uno de los temas principales que determinan el desarrollo de la tesis de Eisenman. Se puede decir que ha sido sumamente cuidadoso al momento de determinar este método de trabajo: No existe la regla⁴⁰ como componente principal de desarrollo teórico.

De hecho, en el Capítulo 5 se produce esta importante distinción entre regla y principio, que Eisenman utiliza como medio para delimitar su visión de lo que debe ser una teoría. Es en este sentido, que la inclusión de Scott en la tesis adquiere un sentido especial, puesto que no solo posee coincidencia teórica sino, procedimental, en tanto, contiene las bases de los mecanismos analíticos que se construyen desde el principio.

“Para Scott la arquitectura es un estudio triple: el de los estándares científicos, prácticos y estéticos. La arquitectura debe estudiarse como un arte: ‘Es solo un análisis estético y un análisis estético en el sentido más estricto, que puede hacer que su historia sea inteligible o nuestro disfrute completo’”. (Eisenman P. D., 2006, p. 345).

Desde este punto de vista, el principio, contiene en su esencia, los mecanismos mediante los cuales el análisis, construye esta relación con la obra como un elemento único e irrepetible, con unas condiciones generales. Al no codificar los principios, evita caer en teorías cerradas, que solo son posibles referir a sí mismas, y que pierden su capacidad de enlace con lo general. Así pues, ni la teoría, ni el análisis, pueden basarse en la aplicación de reglas o la codificación de principios. Esto conduce a que en el quinto

⁴⁰ “En general se llama “regla” a toda proposición que prescribe algo con vistas a obtener un cierto resultado. Más específica, y adecuadamente, se llama “regla” a un precepto a que se ha de ajustar lo que se haga con el fin de que las operaciones ejecutadas sean “rectas”, es decir, conduzcan derechamente al fin apetecido.” (Ferrater Mora, 2004, pág. 546)

capítulo Eisenman desarrolla, tomando como base la comprensión de principios, su problematización de lo que denomina como una teoría de tipo 'Open -ended' que le sirve de herramienta, para construir argumentos teóricos que apunten a la comprensión de principios disciplinares. Según lo anterior la regla, genera para quien la utiliza, en este caso el crítico o teórico de la arquitectura, la presuposición de que existe un campo firme de conocimiento aplicado a la disciplina en la que se entienden los conceptos como inalterables e inclusive dogmáticos:

"(...) Estos pueden dividirse en dos categorías: el cerrado y el abierto. El primero, que abarca la mayoría de las teorías arquitectónicas pasadas, presupone un cuerpo firme de conocimiento. En este sentido, el crítico ve el sujeto como una categoría inmutable de ser, y que concierne con lo que él cree, son cualificaciones permanentes (...) procede a categorizar, y a analizar la naturaleza de la entidad, que para él está conceptualmente clara" (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 337).

La regla⁴¹ aunque en apariencia, solo difiera del principio en los medios de análisis, tiene como consecuencia que previo a entender el objeto ya lo ha categorizado y explicado, según lo que considera correcto. Eisenman, en ese sentido, ve en la regla una oportunidad perdida para entender la naturaleza más disciplinar de los objetos arquitectónicos. En el principio, por otro lado, existe una aplicación continua que no tiene que ver con un objeto precodificado o estable, y de hecho, al utilizar el principio y no la regla como mecanismo de aproximación a la arquitectura (ya sea mediante el análisis o el proyecto), evita caer en el lugar común de las discusiones que denomina como académicas, o en las discusiones contextuales sobre las cuales Eisenman, como se ha señalado, es bien consciente: El principio lo aleja del estilo como resultado final de la discusión.

⁴¹ "Considero indispensable aclarar que la palabra teoría no debería suscitar (...) y menos aún, insinuar la existencia de caminos infalibles. Es importante distinguir entre teoría y doctrina para evitar que ambos conceptos se confundan. Como señala Edgar Morin, 'la teoría está abierta al universo del que da cuenta: de él extrae confirmación, y si surgen datos que la contradicen, procede a verificaciones y revisiones [...] Una teoría que se cierra a lo real se convierte en doctrina. La doctrina es la teoría que afirma que su verdad está definitivamente probada, y refuta todos los desmentidos de lo real [...] sus axiomas entonces se convierten en dogmas'. [...] La misión de la teoría del proyecto no es hallar fórmulas que traten de resolver los problemas de una vez por todas, sino, más bien, ensanchar la práctica del proyecto y su campo problemático proporcionando al mismo tiempo instrumentos que permitan plantear esos problemas con mayor claridad y justeza, o sea, que permitan reconocer más ordenadamente la complejidad de lo real" (Marti Aris, 2007, pág. 22)

De hecho, y derivado de lo anterior, el enlace que Eisenman propone entre teoría e historia toma aún más sentido. Si la historia define los problemas de la forma desde énfasis que se refieren a la codificación de reglas o principios, es claro, que se desplaza el problema de la lógica arquitectónica y se deriva en las tradicionales discusiones, como, por ejemplo, el estilo como un problema propio de la arquitectura, que deriva en la trampa histórica de la aplicación de la regla como herramienta proyectual. Eisenman, tiene claro su modo de operar y con este sentido, establece un diálogo en el que es consciente que la teoría “(...) debería abandonar tanto la tradición histórica del siglo XIX como la tradición polémica del siglo XX” (Eisenman P. D., 2006, p. 353). Así, la teoría como el entendimiento y aplicación de principios, le permite alejarse más fácilmente de la discusión histórica sobre la regla o el estilo, y plantear puentes con la historia partiendo de una base lógica y racional, o en otras palabras, de una teoría en el sentido que la propone Eisenman. Como prueba de esto, el mismo Eisenman ha dejado claro en su introducción que a pesar del título de la tesis, su investigación no busca aproximarse a un análisis contextual de los objetos de estudio trabajados, sino establecer un enlace formal entre obras de un mismo periodo histórico:

“No se hará un intento en esta disertación por aislar formas “modernas” (...) Por otra parte, la afirmación será que las consideraciones formales son básicas para toda arquitectura independientemente del estilo, y que estas consideraciones derivan de la esencia formal de cualquier situación arquitectónica” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 19)

Todo concepto formal debe aplicar a cualquier situación arquitectónica independiente de su estilo. Al entender que cada situación tiene su propia condición particular, es lo que le permite entender principios y no la codificación de reglas. Es claro, que el principio no se preocupa por las consideraciones propias del resultado sino de la concepción del *objeto, de sus lógicas y relaciones*. No establece el resultado final sino los medios para llegar a la resolución de una determinada situación. Esto se verá en detalle más adelante, pero tiene que ver precisamente con una lógica teórica mediante la cual Eisenman entiende que la arquitectura supone la interacción de conceptos formales que son vinculados por medio de principios teóricos entre sí. En este sentido, y para evitar las discusiones tradicionales sobre la

forma, o de la discusión académica del orden⁴² es importante entender este concepto fundamental para su teoría:

"(...) La teoría, en resumen, debe ser desarrollada para la comprensión de los principios y no para la codificación de los principios. Es una aclaración de los fundamentos, y proporciona un lenguaje para la discusión e interpretación de estos fundamentos. Con este fin, la teoría no debe considerarse como una pieza configurada, un paquete cuidadosamente envuelto, sino más bien como una metodología de aplicación continua y de final-abierto.

Esta disertación, se ha limitado solo a una fase del problema total, la de la manifestación formal de las ideas conceptuales, al hacerlo ha intentado desarrollar un argumento en términos racionales y lógicos (...) por lo tanto, debe considerarse solo como un método de demostración, como una posible forma de abordar un problema arquitectónico, y como tal es de fin-abierto." (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 353)

Sobre esto, el principio para Eisenman (**Gráfico 10**) tiene unas lógicas en las que:

- i. El principio no codifica, sino permite comprender situaciones de carácter general: Es una aclaración de los **fundamentos**.
- ii. **Proporciona un lenguaje** para la discusión e interpretación de estos fundamentos. El Principio nace de consideraciones que se derivan de la **esencia formal** aplicable a cualquier situación arquitectónica
- iii. Debe considerarse como un **método de demostración**, como una posible forma de abordar un problema arquitectónico

Esto último, es fundamental pues enlaza al principio como desarrollador de un análisis en un sentido estricto: La responsabilidad recae entonces en el corpus teórico que precede a quien analiza. Recae en la arquitectura y el material que ella misma provee para que esto sea posible.

c. Teoría como Análisis: Proyecto de arquitectura como objeto de Estudio

⁴² Corbusier, mostrando un hastío por la academia, presenta una conferencia contenida en su libro *Precisiones*, un capítulo titulado *En contra de todo espíritu académico*, en el que explica su prevención con la academia de artes, que toma como centro de la reflexión la relación entre arquitectura y academia, en particular por la noción de estilo: "Qué es el academicismo? Definición del académico: Aquel que no juzga por sí mismo, que admite el efecto sin controlar la causa, que cree en unas verdades absolutas, que no hace intervenir su 'yo' a cada pregunta (...) La academia de bellas artes fija las normas de la belleza y otras academias literarias, por el teatro, el cine, y el libro, introducen los corazones crédulos de las más artificiales maquinarias amorosas" (Corbusier, 1979, pág. 49)

"La responsabilidad por la naturaleza conflictiva entre la Palabra escrita y el edificio ejecutado debe residir en la primera." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 351)

Esta frase, (que posee una cierta ironía, y por ello mismo una suerte de ambigüedad que incluye al trabajo de Eisenman por ser este mismo un texto) tiene que ver, fundamentalmente, con una contradicción en la que Eisenman presenta como el contexto histórico que lo rodea, da mayor importancia al trabajo teórico o crítico⁴³ que al edificio en sí mismo, que es al final de cuentas, el centro de la disciplina. Esto, más que buscar revelar o incluir en la discusión matices contextuales, tiene que ver con el objeto central de su constructo teórico: El papel del edificio en la disciplina. En este sentido, esta frase, pone de manifiesto cómo la responsabilidad de la confusión disciplinar está inmersa en el papel que se ha cargado a la crítica, sin establecer como esta debe tomar como su centro a la obra arquitectónica, más que a los discursos que giran en torno a ella. La disciplina para Eisenman, debe concentrar sus esfuerzos en entender el papel de la obra de arquitectura en el oficio y de cómo esta posee sus propios medios de comunicación de las ideas que esta desarrolla y contiene.

Parte de la crítica contextual que realiza Eisenman, tiene que ver realmente con cómo entiende que el problema disciplinar debe concentrarse en la obra y su campo problemático. Las ideas que desarrolla la crítica deben ser el resultado de la adecuada formulación de preguntas a las obras, con el fin de extraer mediante estas preguntas formas de enfrentar diferentes situaciones arquitectónicas (que es lo que llevará como resultado la aplicación de sistemas, que es el objeto central de la tesis de Eisenman). Es por ello que se deduce que el problema realmente tiene que ver con el sentido de la pregunta y luego con el sentido del método. Por un lado, el ejercicio teórico no existe independiente de la obra, y por el otro, la obra se entiende autónoma en sí misma.

⁴³ "Escribo en contra de la crítica y de los críticos de arquitectura (...) Bastaría con que los editores se atrevieran a prescindir de la publicación de críticas intercaladas entre las obras que presentan, para que no notáramos su ausencia. Es posible, está al alcance, pero alguien ha de atreverse a ser el primero. No publicar más críticas de arquitectura. Limitarse (¿limitarse?) a presentar obras y proyectos por sí mismos, incluyendo en el 'por sí mismos' la opinión o el silencio del autor (...) en verdad no se está hablando de ningún arquitecto, de ninguna obra, sino que, simplemente, el crítico hace oír su voz —el crítico, que escucha embelesado su propia voz, intransitiva, ronroneando impostada de citas—" (Quetglas, Artículos de ocasión, 2004, pág. 224)

Precisamente, y como resultado de la reflexión, Eisenman construye una operación contextual que demuestra como obviar este principio recae en problemas que distorsionan el foco disciplinar a otros problemas externos a la obra misma. Eisenman, consciente de este hecho, retoma las discusiones sobre las cuales se trata estos temas en Inglaterra y elige dentro del repertorio de textos, uno que a la vez tiene discordancias así como concordancia con sus ideas. Para Eisenman las ideas de Summerson (**Imagen 6**) coinciden con sus planteamientos. Primero coincide en la teoría como una pregunta que se formula a partir de ejercicios de Análisis y Síntesis, que es lo que Eisenman toma como idea principal de este texto, y segundo a partir de tendencias generales de significado construir una serie de conceptos generales⁴⁴. El texto original posee una pista más profunda sobre el desarrollo del análisis como medio para establecer un diálogo con la disciplina:

“Ahora, en una situación como esta, puede argumentarse, debería ser posible armar una teoría de la arquitectura, sin mucha dificultad. Es simplemente una cuestión de dos ejercicios bastante prolongados en análisis y síntesis. Primero, reunir las ideas, examinar sus tendencias y significado comunes y alcanzar una serie de conceptos generales. En segundo lugar, al abstraer las características formales de un repertorio selecto de edificios modernos, eliminando simplemente elementos a la moda y proporcionando una gramática de la forma. Entonces solo quedaría para ilustrar cómo las formas incorporan las ideas.” (Summerson, 1957, pág. 307)

A pesar de que Summerson, da un giro rápidamente al utilizar esta idea sobre la teoría, para poner como un ejemplo negativo sobre lo que esta no debería ser, para Eisenman este argumento, puede jugar a su favor. Para Eisenman, la teoría como análisis, le permite entender la obra como foco, y el análisis como el mecanismo de extracción de ideas de las obras. En este sentido, de Summerson, que construye una teoría a favor de la función, toma 4 puntos fundamentales, que aunque descontextualizados de su famosa ponencia, le sirven como mecanismo para desarrollar su teoría:

1. Teoría como ejercicios de análisis y síntesis.

⁴⁴ “John Summerson en una conferencia en el R.I.B.A. del 21 de mayo de 1957 presenta varias ideas nuevamente hacia el desarrollo de una teoría de la arquitectura. Él dice: ‘Es simplemente una pregunta de dos ejercicios bastante prolongados en análisis y síntesis’. Una de ellas es para las ideas asimilables, ‘examinar sus tendencias comunes de significado y alcanzar una serie de conceptos generales’.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 13)

2. *Reunir ideas, examinar tendencias y significados comunes para alcanzar una serie de conceptos generales.*
3. *Abstraer características formales de un repertorio de edificios y proporcionando una gramática de la forma.*
4. *Ilustrar cómo las formas incorporan determinadas ideas.*

Estos 4 puntos jugaran un papel fundamental en el desarrollo de Eisenman. Aunque Summerson no continúe el argumento, y presente este método como un camino ciego en la vía teórica, queda claro que esta ‘caricaturización’ de lo que para él no era una teoría implica, sin lugar a duda, un avance para Eisenman. Esto, desde el punto de vista de esta tesis se produce por varias razones: Primero porque su argumento desarrolla desde la que Síntesis, análisis y abstracción⁴⁵ como conceptos hermanos de la relación teoría-práctica, en particular por la relación que se ha establecido en el primer capítulo. Segundo, que se deriva de lo anterior, establece como resultado del análisis la generación de una suerte de conceptos relacionados con la teoría formal. Y tercero, para establecer una generalidad de los conceptos analizados, establece la idea de repertorio⁴⁶ como objeto de estudio.

Es claro que a Eisenman no le interesa controvertir la idea de modernidad y modernismo dentro de la tesis, pero si le interesa estudiar la relación entre teoría y edificio. De hecho, esto se encuentra en relación directa con las ideas que años después desarrolla Carlos Martí Aris, quien utiliza esta relación para investigar sobre la lógica interna de la disciplina, y que desarrollará en su tesis de Doctorado. En esta, y utilizando a Popper como excusa, desarrolla un mecanismo de análisis que le servirá como premisa para el desarrollo de sus

⁴⁵ “Vemos así que muchos de ellos coinciden en considerar la abstracción como una operación intelectual que equivale a separar, mentalmente, lo que en realidad resulta inseparable. Por ejemplo, referirse a una determinada cualidad (Como la blancura, la elasticidad o la transparencia) viéndola en sí misma, separada del sujeto del cual se predica. Cualquier operación analítica, en la medida en que comporta el desglose de un todo unitario de sus componentes básicos, implica un cierto grado de abstracción (...) De este modo es posible abstraer un concepto universal a partir de diversas situaciones u objetos particulares.

Abstraer (Que etimológicamente deriva del verbo latino trahere) significa ‘tirar de algo para separarlo de la totalidad a la que inextricablemente unido’. En el lenguaje común, estar abstraído significa, en la acepción positiva, ‘tener capacidad de desprenderse de los objetos sensibles para quedar absorto en la meditación o la contemplación’, mientras que en la acepción negativa significa ‘separarse de la realidad, perder de vista la dimensión tangible de las cosas, para recluirse en un pensamiento ensimismado’” (Martí Aris, 2007, pág. 32)

⁴⁶ De hecho, el propio Eisenman, entiende la discusión académica sobre los modernos desde el punto de vista de un conjunto de edificios de un mismo periodo histórico: “La calificación moderna en esta tesis se da solo para proporcionar una referencia para los ejemplos considerados: Los principios en esta discusión son más bien para ser universalmente válidos.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 19)

estudios posteriores sobre el tipo, pero que más importante le dará pistas sobre la operatividad de la relación obra-teoría y las implicaciones que estas tienen en la utilización del análisis en relación al proyecto.

“(…) la realidad se compone de tres mundos o universos ontológicamente distintos entre sí, pero todos ellos dotados de existencia real: el mundo 1 de los objetos físicos, de las cosas materiales; el mundo 2 de las experiencias subjetivas, de los estados mentales o de conciencia; y el mundo 3 de los enunciados y teorías en sí mismos, de los contenidos objetivos del pensamiento (...) Según nuestra hipótesis, no es posible proyectar una obra de arquitectura sin desarrollar una actividad mental que comporte el trato y la manipulación de objetos del mundo 3 arquitectónico. Alguien que quisiera hacer arquitectura sin salirse de los márgenes del mundo 1 se vería restringido a la mera reproducción mecánica de los ya existente. La generalizada actitud empirista de los arquitectos e incluso, a veces, su desprecio por la teoría, no es más que un síntoma del escaso nivel de conciencia que se tiene sobre los procesos con que se concibe y gesta la verdadera arquitectura. Del mismo modo nos parece imposible producir un aumento de conocimiento de la disciplina arquitectónica sin hacer intervenir en el proceso reflexivo a las obras concretas de arquitectura a modo de referentes de esa reflexión. Incluso elaboraciones muy abstractas, como la que aquí estamos tratando de desarrollar, los contenidos lógicos tienen como referente a la arquitectura en su realidad física. (...)”

Dos interesantes corolarios pueden extraerse de las anteriores consideraciones:

-En primer lugar, el estrecho engarce que existe entre el proyecto y el análisis, entendidos ambos como procedimientos que emplea el arquitecto en su doble actividad de ensanchar los límites del mundo 1 y el mundo 3 arquitectónicos; si bien corresponden a procesos mentales de sentido inverso, ambos coinciden en una finalidad cognoscitiva común

- En segundo lugar, el radical error en que se incurre cuando se pretende separar o desgajar la práctica dejando a cada una de ellas encerrada en sí misma, sin advertir que ambas son incapaces de sobrevivir en esas condiciones de aislamiento; nuestra hipótesis destruye esa falsa dicotomía y da por bueno el célebre aforismo según el cual ‘nada hay más práctico que una buena teoría’” (Martí Arís, Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura., 1993, pág. 39)

Esta coincidencia procedimental y conceptual entre Eisenman y Martí Arís (**Gráfico 11**), tiene que ver con la localización de la obra arquitectónica como depositaria del conocimiento disciplinar. De hecho, la coincidencia con Geoffrey Scott, no es gratuita y no busca localizar a la tesis como una emancipación de la arquitectura como arte, sino por el contrario establecer que las dinámicas proyectuales, no tienen que ver con la expresión personal, o con la crítica histórica, sino con las referencias a obras ya construidas que son las depositarias del conocimiento. En este sentido, su planteamiento sobre el estudio de la teoría como ‘open ended’ enlaza las aproximaciones teóricas de Geoffrey Scott con su tesis:

"La arquitectura debe estudiarse como un arte: "Es solo un análisis estético en el sentido más estricto, que puede hacer que su historia sea inteligible o nuestro disfrute completo". (...). Para Scott, la teoría no implicaba restricción, no era un conjunto de reglas, sino una síntesis de todas las teorías anteriores, y una base para toda la teoría futura." (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 345)

Este referente será para Eisenman, uno de los puntos de partida fundamentales para el desarrollo de su teoría como open-ended. Es claro que lo que posibilita la concepción de la teoría como una forma de análisis, se encuentra en relación directa con la idea de entender a la obra como una construcción que no parte del objeto como una exploración personal, sino de una suerte de lógica de carácter universal que le permite transformarse en una forma concreta de conocimiento. La obra toma acá un punto importante dentro de la teoría formal que desarrolla, en tanto, el análisis y el proyecto, conducen siempre a la construcción de conocimiento disciplinar que toma siempre como centro a la obra. Establece un diálogo entre la teoría y el análisis y se vuelve el medio mediante el cual se construye la idea de teoría. En este marco, la obra se entiende como el detonante de la realidad de la disciplina. La obra prima como el conocimiento último, el de mayor importancia.

Es por ello que Eisenman concentra sus esfuerzos con la idea de análisis. El análisis permite abstraer condiciones propias de la obra, que se remiten a un conocimiento puramente disciplinar (**Gráfico 12**). De hecho, un proceso similar se lleva a cabo cuando se revisa la relación con el problema del proyecto. Es por ello que, Eisenman, encuentra un punto de enlace con parte de las ideas de Summerson (Aunque este las utilice para caricaturizar el problema de este tipo de teoría), puesto que tienen un punto de contacto común en presentar el análisis de obras, como la base para cualquier teoría de proyecto⁴⁷. Es por ello que Eisenman busca enfatizar este tipo de problema mediante el análisis:

⁴⁷ Martí Arís a propósito de este tema concluye: *"Cito a continuación una frase de Valerio Pezza en la que esta idea se expresa con gran claridad: 'La arquitectura no la constituyen los arquitectos, las biografías, las intenciones, las fechas, los manifiestos ni las fórmulas, sino las obras, las construcciones, y también los proyectos no realizados cuando están definidos de un modo preciso y observable. El campo de descripción y transmisión de la arquitectura coincide con el de su definición, es intrínseco a ella, a su dato concreto, a su construcción; y conviene recordar a este propósito que el término construcción engloba tanto el resultado, la obra, como el procedimiento mediante el cual se define, tanto el hecho como el hacer'"* (Martí Arís, 2007, pág. 26)

“Este desarrollo de los sistemas y su uso en el proceso de diseño puede ilustrarse mejor por medio de los análisis en detalle de expresiones arquitectónicas contrastantes como se ven en el trabajo de 4 arquitectos contemporáneos: Le Corbusier, Aalto, Wright y Terragni” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 21)

Es claro, que para Eisenman, el problema del análisis constituye uno de las herramientas disciplinares que contienen la clave para el desarrollo de una teoría formal. Pero la pregunta queda aún sin resolver un aspecto: Ya sabemos que el principio teórico estructura el resultado sin concentrarse en la regla, pero ¿cuál énfasis realiza el principio con el fin de estructurar la exploración teórica que permite desarrollar herramientas analíticas? Revisemos con cuidado este último aspecto de las bases teóricas de su teoría formal.

d. Conciliación de medios: *Lo absoluto y lo temporal.*

“(…) Leí con incompreensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre: ‘Dejo a los varios porvenires (No a todos) mi jardín de los senderos que se bifurcan’ (….) Me detuve como es natural en la frase: ‘Dejo a los varios porvenires (No a todos) el jardín de los senderos que se bifurcan’. Casi en el acto comprendí; el jardín de los senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (No a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (Borges, 2011, pág. 34)

Esta tensión entre lo absoluto y lo relativo contenida en la tesis de Eisenman, supone sin lugar a duda uno de los principales temas que permiten todo su desarrollo teórico. Entre la tensión de estos dos, se desarrollan muchos de los contenidos analíticos y teóricos, y de hecho mediante estos Eisenman, resuelve muchos de los conflictos aparentemente irreconciliables, apoyándose de una pareja de ideas, en apariencia antitéticas, pero que, en la arquitectura, no pueden entenderse como separadas⁴⁸ entre sí: La dialéctica razón - percepción. Este par de ideas, aunque no reciban en conjunto la importancia que debieran al interior de la investigación de Eisenman,

⁴⁸ “Pero, si pasamos a considerar no ya las transparencias arquitectónicas, inevitablemente surgirán confusiones. Pues, aunque la pintura solo implique una tercera dimensión, la arquitectura jamás podrá suprimirla” (Rowe, Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos, 1978, pág. 131)

tensionan gran parte de los contenidos, dando adecuado desarrollo a los tres primeros capítulos que tratan los tres grandes problemas de la tesis (La teoría, la lógica interna y el lenguaje formal), y permitiendo no desviar la atención a problemas que no son propiamente disciplinares, y que son fundamentales en el contexto en el que Eisenman escribe la tesis.

Esto sucede por la lógica propia de las definiciones que cada uno implica, y por la fuerte carga que Eisenman impone a la relación entre percepción y la razón: No olvidemos que su tesis entiende la arquitectura como la interacción de conceptos formales. La resolución entre medios universales y particulares resuelve esta tensión. Sin embargo, aunque es claro que el desarrollo conceptual de la forma es la prioridad de la tesis, no se olvida que lo perceptual hace parte de este mundo particular referido a la lógica de la forma.

Esto tiene que ver con la necesidad de establecer mecanismos para el reconocimiento de la forma. Estos mecanismos dependen en gran medida de la percepción en relación con los conceptos desarrollados y tiene que ver con un previo marco procedimental establecido por las bases dictadas por los principios de la Gestalt. La percepción, toma entonces un tono fundamental dentro de la investigación, que permite, establecer mecanismos de aproximación a la construcción de conceptos formales:

“Del mismo modo, al suprimir las consideraciones perceptivas, los refinamientos ópticos y aquellas ilustraciones que se piensa que contribuyen en gran medida a la vitalidad de un edificio, se pueden evitar sus problemas psicológicos inherentes. Sin embargo, en el argumento en términos de psicología Gestalt; estos términos solo proporcionan una base para el reconocimiento de la forma, en lugar de validar cualquier interpretación subjetiva particular de la misma.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 17)

Hay que anotar, que una de las grandes discusiones al interior de la tesis empieza en este concepto. Para Eisenman es necesario equilibrar los medios entre generales y particulares. La percepción es un medio de aproximación a la forma, pero no tiene jerarquía frente a lo conceptual. Esto, es en gran medida producto de una discusión contextual contenida al interior de la tesis, que tiene que ver con los problemas referidos a la influencia de la Gestalt, o del Warburg Institute, o formalistas que toman como punto de partida la percepción para la construcción de métodos proyectuales. De hecho, el problema de la percepción es fundamental, en tanto permite que Eisenman,

realice una crítica a las tendencias historicistas que resuelven los problemas proyectuales a través de los discursos sobre la forma simbólica, las iconografías y la interpretación perceptual.

En ese sentido, la relación que Eisenman establece con los aspectos perceptuales de la forma dependen en gran medida de dos grandes problemas referidos a la percepción: El primero, el reconocimiento de la forma y de las maneras en las que este comunica determinadas ideas, la segunda, la referencia que la percepción tiene a problemas iconográficos o referencias simbólicas. Sobre el primero trabajará más un relativo alto grado de importancia a lo perceptual como mecanismo de reconocimiento de lo conceptual, sobre el segundo establecerá una distancia cortante, y buscará no incluir este tipo de referencias dentro de su tesis:

"(...) esta tesis pretende un uso más restrictivo de la consideración formal. Por lo tanto, se propone a riesgo de distorsionar la verdad, suprimir en la medida de lo posible las referencias iconográficas y perceptuales. Aunque un análisis del contenido simbólico de un edificio y su significado puede considerarse crucial, por su exclusión no será necesario discutir ningún juicio de valor en relación con el contenido formal." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 16)

Al alejarse de los temas iconográficos, la relación que se establece con la forma se vuelve autónoma en términos conceptuales e inclusive perceptuales, que implican, la elaboración de un marco teórico que determine la capacidad para formular problemas referidos a la forma arquitectónica en un sentido racional y no perceptual. Esto es, en otras palabras, la capacidad de Eisenman para clasificar las cualidades que le interesan de la forma, en un marco teórico claramente definido. No hay que olvidar, que para Eisenman la forma arquitectónica se entiende como un discurso lógico que contiene la interacción *lógica* de conceptos formales. Esto, no es otra cosa que una forma de comunicación, o en palabras de lo que Eisenman desarrollará posteriormente, un lenguaje formal.

Es importante aclarar, que para Eisenman el problema perceptual contiene una doble interpretación y aplicación que debe ser tomada en cuenta: Para el reconocimiento de la forma, aunque queda explícito en apartados poco relacionados dentro de la tesis, la percepción juega un rol fundamental. Eisenman pone la mirada en la relación razón – percepción y la incluye en su tesis como un elemento fundamental. Entiende que como un problema de

comunicación, la forma deberá establecer mecanismos claros, aunque no estén en sintonía con la base conceptual que se impone al contexto.

“La esencia de cualquier acto creativo es la comunicación de una idea original desde su autor a un receptor. Los medios de expresión deben ser tales que transmitan la intención original tan clara y completamente como sea posible a la mente receptora. Esta necesidad de claridad y comprensibilidad, si los psicólogos Gestalt lo acentuaron mucho, es fundamental para el desarrollo de cualquier medio de comunicación. Por lo tanto, se debe pensar en factores tales como la escala, la armonía y el patrón como ayuda para la comprensión de la expresión. El orden formal, por lo tanto, no puede considerarse como un fin en sí mismo, sino solo como subordinado a la claridad.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 25)

Un punto de enlace fundamental con la percepción, se encuentra en el análisis que fue tratado en el punto anterior donde se estableció, como el análisis constituía uno de los mecanismos que permitían la consolidación de la teoría formal de Eisenman, y como este, se podía entender como el medio para el planteamiento de conceptos direccionados a la idea de proyecto.

Según lo anterior, se podrían extraer de manera anticipada, tres conclusiones para este problema de la relación percepción-razón:

- i. Orden Formal como medio para la claridad, no como un fin.
- ii. La forma como la interacción lógica de conceptos formales.
- iii. La percepción como medio de reconocimiento de la forma
- iv. La percepción con sus propios factores (propiedades): Escala, patrón, armonía.
- v. La percepción no puede tener jerarquía sobre lo conceptual o guiará a resoluciones donde no prima un orden sino determinada cualidad perceptual.

Para Eisenman, en el contexto existe un claro problema referido a la capacidad de resolver un sistema con un orden formal claro. Producto de esto, y de la incapacidad de los arquitectos de resolver un problema arquitectónico de manera racional, para Eisenman *“la arquitectura parece haber encontrado refugio en el manierismo y el culto a la expresión individual, en un énfasis compulsivo a la creación aislada sin consideraciones al orden total”*

(Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 29). Reflexión tomada de Colin Rowe en su artículo “Manierismo y Arquitectura moderna” (Rowe, Mannerism and Modern Architecture, Mayo 1950), en el que la expresión personal y auto referida, ha desplazado el foco de los problemas formales propios de la arquitectura manierista en los que la ambigüedad, contiene una de las lógicas reutilizadas por maestros modernos como Le Corbusier (**Imagen 7**).

Esta capacidad para controlar la relación entre percepción y razón, supone un avance teórico en la tesis de Eisenman respecto a lo que se realiza o sobre lo que se especula en el contexto. De hecho, aleja a su disertación de lo que el mismo entiende como problemas que no son propios de la disciplina, de respuestas iconográficas y formalistas y le permite, adicional a ello, entender la relación entre medios y fines: En ese orden de ideas, la percepción se vuelve uno de los medios no solo para reconocer un orden formal, sino además medio de trabajo de ciertas propiedades conceptuales de la forma. Un ejemplo de esto tiene que ver con aquellas propiedades de la forma genérica en las que la percepción juega un papel fundamental. Por ejemplo, el movimiento (Como ya se verá en detalle), es utilizado por Eisenman como un medio de análisis perceptual para demostrar mediante un sistema de lectura sensible, como el movimiento posee la capacidad conceptual para afectar el espacio. Otro ejemplo, lo constituye la grilla, en la que, las referencias geométricas absolutas, constituyen más que una referencia perceptual, un mecanismo de control conceptual determinado por lo perceptual. La proporción entre una línea vertical o una línea horizontal puede determinar la aparición de una grilla referencial en el sistema (Por ejemplo, la imagen de la Acrópolis de Atenas propuesta por Eisenman - Ver **Imagen 4**). Un ejemplo adicional, se encuentra en la aproximación de Eisenman a los problemas propios del cubo. Al definir sus propiedades inherentes (**Imagen 8**), construye una idea de forma que se enlaza más a lo conceptual que a lo perceptual: A esta forma la denominará como *genérica*. Esto mismo implicará una estrategia de separación en las categorías de la forma. La forma que se refiera en este caso a respuestas perceptuales, será entendida en la categoría de forma *específica*.

De hecho, la relación percepción razón es transformada por Eisenman al interior de su investigación en un balance de otra dialéctica que equilibra el manejo de todos los conceptos que trabaja:

"Esta necesidad de expresión individual es legítima, pero si debe cumplirse sin perjuicio de la comprensibilidad del medio como un todo, debe proponerse un sistema general de prioridades, y se argumentará aquí que dicho sistema necesariamente debe ser satisfecho. Dar preferencia a los fines absolutos sobre los temporales." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 29)

Este es el tema central de su teoría formal: La manipulación a fines de su propia conveniencia de los *fines absolutos y temporales*. Pero más lejos de esto, le permite, entender el desbalance disciplinar que sufre el medio profesional y crítico en su época. Mediante esta herramienta, Eisenman comprende que el problema entre lo específico y lo genérico, es el punto vital de la teoría formal de Eisenman en tanto se relaciona de manera directa con la dialéctica *absoluto - temporal*. Lo que Eisenman denomina como las bases formales, tiene como principio, la conciliación de problemas de carácter absoluto y relativo, y reflejados en el desarrollo de problemas *genéricos* en relación a problemas *específicos*.

2. Interioridad como Mecanismo:

El ‘interior’ como investigación: *De la forma a la relación formal.*

“La arquitectura, por el contrario, y todas las artes manuales implican una ciencia, que tiene, por decirlo así, su origen en la acción; y producen cosas, que sólo mediante ellas existen y que antes no existían.” (Platón, 1872, pág. 21)

Para entender el problema de la lógica interna como una de las estrategias fundamentales para el desarrollo de “The Formal Basis of Modern Architecture”, hay que establecer un diálogo entre dos capítulos que concentran en su desarrollo argumental principalmente este tema: El primer capítulo (**Gráfico 13**) y el segundo capítulo (**Gráfico 14**).

Es importante anotar como, el desarrollo argumental en torno a los problemas propios de la lógica interna de la disciplina, contiene un especial énfasis hacia el entendimiento de los principios fundamentales desde la teoría en relación a la lógica de la disciplina, y sus problemas tensionados desde la dialéctica genérico – específico tratado en el subcapítulo anterior. Pero lo que realmente es importante explicar, es cómo, los siguientes apartados, más que detallar de manera literal los contenidos de la tesis entre el primero y el segundo capítulo, buscan poner en evidencia la discusión fundamental llevada a cabo al interior de estos: La elaboración de un detallado y delicado equilibrio, de dos grandes sistemas de relaciones de la interioridad de la arquitectura. Por un lado, la base del vocabulario de un lenguaje formal y segundo, la distinción sutil pero poderosa que realiza Eisenman existe entre *la forma y lo formal*.

De hecho, lo que se intenta construir mediante los siguientes apartados, es la base de lo formal: *Relaciones* derivadas de la forma genérica y determinadas por sus propiedades. Eisenman, en estos dos capítulos, no se encarga de construir una lista de elementos a la manera de una ‘receta’, sino una serie de propiedades que derivada de la reflexión sobre la forma genérica, permiten cualificar las relaciones entre estas, y establecen de esta manera, una suerte de “carta de navegación”, sobre la cual se construye una suerte de interacción entre las propiedades de la forma genérica.

a. Romper el paradigma contextual de la forma: *La Forma Genérica como base de la discusión.*

“Los arquitectos de esta época, perdidos en los remansos estériles de sus planos, los follajes, las pilastras o las cumbreras de plomo, no han adquirido la concepción de los volúmenes primarios. En la Escuela de bellas Artes jamás se les ha enseñado eso”
(Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, 1978, pág. 19)

Ya ha quedado claro, según lo visto en el apartado sobre la teoría, cómo, el problema teórico lleva a plantear una pregunta, que Eisenman va afrontando a lo largo de su investigación, y que supone establecer una aproximación a la definición de lo que este considera por arquitectura desde una discusión puramente disciplinar. Para esto se afronta a la resolución del edificio como problema propio de la arquitectura. Esto, lleva a definir la arquitectura desde dos aspectos fundamentales: Primero, entendida desde la teoría y no la historia (Lo que implica revisar a la disciplina desde un punto de vista lógico y racional, y no en relación con hechos contextuales o históricos) y segundo, derivado de esta discusión, ver al edificio como centro de la producción disciplinar.

Esto, en otras palabras, implica, ver al edificio como un discurso lógico, en el que la **forma Arquitectónica** toma la cabeza de la discusión. Como se ha discutido anteriormente, la intención de esta tesis supone, establecer unos principios teóricos en la que la discusión sobre la forma arquitectónica permita establecer un lenguaje en el que puedan desarrollarse principios universalmente válidos para cualquier arquitectura sin importar su estilo o periodo histórico.

Este doble esfuerzo, en el que la discusión sobre la arquitectura se entiende disciplinarmente como una construcción lógica en la que el edificio ocupa un centro de atención particular, le permite concentrar sobre la forma arquitectónica esfuerzos para desarrollar su investigación, pero al mismo tiempo le permite salvar un abismo teórico que posee una particular carga de significación sobre el contexto: ***La discusión de la forma en relación a la función o el significado.*** No hay que olvidar, que el libro publicado por

Banham en 1960 “Theory and design in the first machine age” (Banham, 1960) tenía una importancia significativa en términos del contexto y de este tipo de aproximaciones disciplinares, para los años en los que Eisenman escribe su investigación. Al establecer un marco racional de trabajo sobre la *forma en relación a la arquitectura*, lo que logra es dar un piso sólido a las relaciones de la forma en términos de la discusión disciplinar y no de las discusiones perceptuales o contextuales. Para esto su discusión sobre la arquitectura plantea un marco procedimental sobre los que para Eisenman son los elementos⁴⁹ de la arquitectura: *Forma, Intención, función, Estructura y Técnica*⁵⁰ (**Gráfico 15**). Entender los elementos de la arquitectura de esta manera, implica una negación directa a entender los elementos de la arquitectura como sus piezas o partes⁵¹, lo cual implica dejar de lado los muros, escaleras, columnas, entre otros, o la relación ampliada a tipos de espacios por función y su relación (**Imagen 9**), como los elementos generados de la arquitectura. Esto de entrada tiene que ver con negar la relación entre partes y edificio⁵².

49 Esta clasificación, aunque no se encuentra explicada a profundidad dentro de la tesis, se puede entender como esta clasificación en parte está determinada por una exploración de la relación que se establece entre razón y percepción. De hecho, al final del párrafo anteriormente citado, Eisenman deja una pista de lo que para él significa precisamente esta tensión entre lo conceptual y lo perceptual. Sobre esto existe una pista en la misma tesis. Una cita de pie de página junto a la definición de los elementos: “La mayoría de los escritores contemporáneos han tendido a oscurecer Su declaración inicial de ‘la ecuación arquitectónica’ mediante la introducción de cualidades perceptivas específicas. Por lo tanto: ‘Los elementos: ... Luz, función, materiales, volumen, tiempo, espacio, color’. Theo Van Doesburg, Conferencia en Madrid 1930.” Esta cita corresponde a un pie de página del mismo texto. Traducción del autor. (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 25).

⁵⁰Sobre esto además añade: “(...) La arquitectura como medio de expresión, que se puede considerar como: concepto o intención; función; estructura; la técnica; forma. Será obvio que no tienen la misma magnitud o importancia.”. (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 31)

⁵¹ “Un objeto de arte en oposición a un objeto posee una intención estética. Una intención estética en el objeto del objeto o las cualidades estéticas del objeto, por ejemplo, en el caso de un Duchamp, donde el objeto puede clasificarse como un objeto de arte. (...) Por lo tanto, se puede decir que es una intención estética, con la inclusión de la idea o el objeto de la calidad del objeto, califica algo como arte. En arquitectura, este no es el caso. Primero, porque la arquitectura en un sentido literal es el contexto. La idea de una arquitectura como un concepto de objetos funcionales y semánticamente ponderados, como paredes, baños, armarios, puertas, techos.” (Eisenman P., *Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988*, 2004, pág. 17)

⁵² De hecho, cuando Eisenman se refiere a su propio trabajo como Open-Ended, y lo explica a través de Choisy, precisamente mediante la distinción tradicional de los elementos “Reyner Banham, en su análisis de la Historia de la Arquitectura de Auguste Choisy, dice que Choisy presenta una teoría única redactada en términos históricos. Banham dice: “Su libro es historia, pero es una historia con un solo tema: ‘- formas la consecuencia lógica de la tecnología - que hace que el arte de la arquitectura sea siempre y en todas partes el mismo’. Esto permitiría la posibilidad de producir y la teoría de composición abierta, pero nuevamente el cuerpo del trabajo se involucra en la discusión académica tradicional del orden y las partes de los edificios y su disposición.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 343)

Esto implica que para pensar el proyecto arquitectónico debe haber una relación de fines relativos y absolutos. Toda esta discusión le permite abordar dos problemas: Primero pone la referencia disciplinar en la capacidad de formalizar objetos de manera arquitectónica y segundo jerarquiza los elementos entre sí. De esta forma, se permite primero, no polemizar sobre la discusión tradicional sobre los elementos, el orden y las partes, y segundo, dar una definición precisa de lo que para él es la arquitectura: *“La disputa será que la arquitectura es, en esencia, dar forma (en sí misma un elemento) a la intención, la función, la estructura y la técnica. Por lo tanto, la forma se eleva a una posición de jerarquía de elementos.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 33)

Al establecer la forma como prioridad genera dos consecuencias inmediatas: Primero, debate la presunción conceptual que implica relacionar la forma a la función, o, a una percepción simbólica, y que tras frases como *“(…) La forma sigue a la función (...)”*⁵³ supone uno de los más importantes presupuestos del movimiento moderno. Por otro lado debate todas aquellas aproximaciones teóricas que entienden a la arquitectura como producto de una reflexión contextual o histórica. Con esto las aproximaciones contextuales o estilísticas quedan fuera de la exploración realizada en la tesis y desarrolla un método que le permite abordar la discusión desde una visión racional y lógico. Esto, se deriva de la relación teórica que regula la jerarquía⁵⁴ entre fines relativos y absolutos, tiene como resultado, entender dos mismos problemas respecto a la forma. En términos de **Fines absolutos** Eisenman entiende la forma arquitectónica como entidad que se resiste al cambio, y es en este sentido *estática, o en otras palabras, constante*. Esto tiene que ver principalmente con la propuesta de teoría formal de Eisenman contenida en la tesis para proponer un marco procedimental de carácter universal. Por otro lado,

⁵³ *“Ya sea el águila en pleno vuelo o la flor de manzano abierta, el incesante trabajo de los caballos, el cisne alegre, la ramificación del roble, el arroyo que serpentea en su base, las nubes a la deriva, sobre todo el sol que cursa, La forma sigue a la función, y esta es la ley. Dónde la función no cambia, la forma no cambia. Las rocas de granito, las colinas, permanecen durante siglos; las vidas de rayos, viene en forma, y muere, en un abrir y cerrar de ojos. / Es la ley que prevalece a todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y todas las cosas sobrehumanas, de todas las verdaderas manifestaciones de la cabeza, del corazón, del alma, que la vida es reconocible en su expresión, que forma siempre sigue a la función. Esta es la ley.”* (Sullivan, Marzo 1896)

⁵⁴ *“Una jerarquía de elementos concebida racionalmente es una precondition necesaria para resolver, y de hecho para una formulación clara, de un problema arquitectónico. Tal jerarquía podría derivarse de las demandas generales y generales que impone el problema. Para expresar este punto de otra manera: una prioridad básica debe establecerse en la arquitectura que se desarrolla a partir de la dialéctica entre los extremos relativos y absolutos.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 27)

entiende el problema de los *finés relativos* en donde la entidad se asume como *continua, o, en otras palabras, con la capacidad suficiente de asumir y aceptar el cambio*. Esto implica un tema que da lugar a entender que el proyecto posee conceptualmente dos partes: Una que acepta el cambio y que se adapta a condiciones particulares, como el lugar y por el otro lado que posee un componente reconocible y de carácter universal, que es reconocible dentro del orden general (**Gráfico 16**).

Esta reflexión lleva a Eisenman a categorizar la forma en dos tipos generales. **Forma Genérica y Específica**. Para Eisenman, la forma *genérica* que es reconocible por tener sus propias leyes inherentes tiene la capacidad de adaptarse a la necesidad de unos fines absolutos. La forma *específica* por el contrario responde a las necesidades propias de la configuración de la forma. *“El término forma genérica se entiende aquí como una forma pensada en un sentido platónico, como una entidad definible con sus propias leyes inherentes. El término forma específica, por otro lado, puede considerarse como la configuración física real realizada en respuesta a un propósito y función específicos.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 35)

En este sentido, mientras que la forma genérica implica una relación a la *configuración conceptual*, la forma específica establece una relación más cercana a la *configuración perceptual*. Para Eisenman, la forma específica se resiste al cambio, esta configurada por leyes perceptuales y aceptan un solo estado, mientras que la forma genérica establece una prioridad en la que el cambio y los factores externos la afectan más fácilmente, se permite mutar con el fin de dar paso a condiciones específicas. Esto no es otra cosa que la evidencia latente de una aplicación del equilibrio de medios entre lo específico y lo absoluto.

Lo que interesa resaltar con esta discusión es que, al jerarquizar prioridades, que es una de sus primeras estrategias teóricas aplicadas al interior de la tesis, logra, no solo jerarquizar la forma frente a los otros elementos, sino la manera en la que esta se relaciona con aspectos contingentes. Debatir la aproximación formal desde un punto de vista universal, implicó para Eisenman poner a prueba su estrategia de los fines relativos y absolutos, y dar coherencia a este marco, mediante la aplicación de esta forma de pensamiento. Implicó por igual, un esfuerzo que está explícito a lo largo de todos los capítulos y que consistió en hacer una exhaustiva revisión de las

propuestas contextuales que definen a la forma como producto de una exploración histórica o factual, desvían la atención a formas específicas sin un sistema de orden claramente reconocible. La exploración será en el marco de la investigación de Eisenman entender la relación planteada entre los factores absolutos y específicos, genera una derivación de la categoría forma en dos tipos, que deben ser reconocibles, en particular la genérica en relación a los elementos que se relacionan con esta.

La forma genérica, se vuelve entonces, el mecanismo conceptual mediante el cual se puede analizar el problema de la arquitectura moderna, tanto en su componente perceptual como formal. Esto le permite tener un criterio sobre el cual realizar una aproximación crítica que no dependa de criterios subjetivos o personales. La exploración teórica sobre la cual se va a concentrar, es aquella que permita el estudio de los problemas específicos que se refieran a la delimitar la base conceptual que explique la resolución de medios relativos y absolutos: La forma genérica. Esto lo aleja de la discusión contextual que se preocupa por la forma simbólica, iconográfica o funcional que le interesa dejar de lado en su estudio. Sin embargo, queda abierta la cuestión que se refiere a los mecanismos mediante los cuales es posible operar con esta noción de forma.

No olvidemos que la discusión de Summerson sobre los sólidos fundamentales será uno de los puntos que determinan este tipo de forma capaz de contener la definición de “universal”. La idea que se refiere a las propiedades inherentes de la forma genérica, parte de la afirmación de Summerson sobre los sólidos platónicos. Sobre esto, Eisenman detecta que los sólidos platónicos son reconocibles perceptualmente en tanto sus leyes inherentes contienen una referencia perceptual que podría denominarse como genérica. El cubo será el punto de partida fundamental de la reflexión de Eisenman, puesto que la interpretación del cubo en su forma genérica, le permite construir una idea de ley inherente que no puede responder de ninguna manera a una preferencia estética o a una interpretación subjetiva, en el sentido en el que de ella solo es posible entender sus propiedades (**Imagen 8**). A partir del cubo, precisamente construye las dos grandes categorías de la forma genérica: La central (un cubo) y la lineal (doble cubo) (**Gráfico 17**). Al precisar que la forma genérica no es una entidad estática, entiende estas categorizaciones como los estados iniciales de una transformación que toma como base la reflexión sobre las propiedades inherentes de estas formas. Cada arquitectura genera una respuesta

específica especial. Precisamente la estrategia referida a la interioridad, es la que le permite tomar distancia de una tendencia contextual relacionada con el *funcionalismo o el simbolismo*, y le permite concentrarse en construir un método de aproximación a la arquitectura más racional.

Eisenman habiendo definido el tipo de forma que responde a estos fines generales, construye a partir de los fines relativos de la configuración perceptual, dos tipos de respuestas primarias sobre la forma específica que le permiten clarificar la discusión contextual, que entiende como la confusión contextual, tiene como base la errónea jerarquización de los elementos respecto a la forma. Según esto cualquier elemento, tiene la capacidad de tener un antecedente genérico en su forma específica, pero cuando los medios se derivan hacia la construcción de una resolución perceptual, que tiene como objeto la configuración de la apariencia externa, pueden confluir en cualquiera de estas categorías:

- a.** La Forma específica como una crítica a la intención y a la función:
Como respuesta a esto en términos específicos Eisenman aborda dos categorías básicas que pueden generarse de esto.
 - i. Función Simbólica.
 - ii. Función Utilitaria.
- b.** La forma específica como una crítica a la estructura y a la técnica:
 - i. Estructura Específica.
 - ii. Técnica Específica.

Para Eisenman, la arquitectura se produce siempre como una respuesta primaria a los requisitos internos, y a la intención, pero mientras que, la arquitectura tenga siempre una relación clara con su antecedente genérico, el componente específico no va a dominar la respuesta racional. Así pues, la primera estrategia referida a la discusión de las lógicas internas llevada a cabo por Eisenman, tiene que ver con un alejamiento consciente con la tendencia del contexto a entender la forma como respuesta a la función o a factores perceptuales. En este sentido, si la forma racional y lógicamente concebida se toma el centro de la discusión, Eisenman delimita su campo de reflexión, a desarrollar los mecanismos de manipulación y control de dicho tipo de forma.

Para llevar a cabo a buen término esta discusión, Eisenman se concentra en lo que denomina como las propiedades de la forma genérica, como mecanismo de control de la forma arquitectónica. Estas, que serán caracterizadas cada una como parte de la estrategia para evitar las discusiones contextuales, y que se pueden clasificar como las siguientes: Volumen, Masa, superficie y Movimiento. Si la jerarquía de los elementos tiene a la forma como apéndice y es claro que la aproximación a la arquitectura será realizada desde su base conceptual y no perceptual, entonces un aspecto fundamental sale a dar sentido a esta discusión: Términos habituales como luz, balance, proporción, y contorno, serán referidos a la forma específica en términos de sus propiedades. Será entendido en el proceso de discusión de la tesis de Eisenman, que las propiedades de la forma arquitectónica para dar sentido a la forma en un contexto específico estarán referidas a las 4 anteriores nombrada.

b. Definición de la forma arquitectónica: Volumen y espacio como operación.

"La forma arquitectónica se puede considerar como 'volumen' que existe en 'espacio'" (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 59)

Es posible afirmar que la frase anterior no solo resume, sino que además problematiza de forma muy precisa lo que se intenta presentar en este apartado. Eisenman, no problematiza su discusión desde el espacio sino desde la forma. Esto, implica una operación mental compleja y es entender al espacio como resultado de operaciones volumétricas, y no al espacio como centro procedimental de las operaciones arquitectónicas llevadas a cabo para resolver la forma.

Esto, supone una marca diferenciadora que identifica al estudio llevado a cabo por Eisenman. La pregunta por el espacio es subsidiaria a la pregunta sobre el volumen. Esto, dentro de su desarrollo implica entender a la arquitectura en términos de volumen y no de espacio. Esto otorga una cualidad dinámica a la definición que se otorga al volumen: Al entender la

arquitectura en términos de volumen y no de espacio⁵⁵, el volumen como conclusión a esta idea, debe asumir mediante sus características propias la idea de espacio. *El volumen se entiende en este contexto como espacio, particularizado, definido y contenido*⁵⁶. Es implica una demanda particular de la comprensión de *relaciones entre el interior y el exterior*⁵⁷.

Así pues, es en este marco conceptual que puede deducirse la primera consecuencia lógica de esta reflexión: *"La forma arquitectónica se puede considerar como 'volumen' que existe en 'espacio'"* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 59). Para Eisenman es fundamental entender el Volumen como la propiedad generadora de la forma arquitectónica. De hecho, en una imagen de proceso, en donde Eisenman, elabora una exploración de las fuentes que le permitan elaborar su concepto del volumen como generador de la forma arquitectónica, es posible observar cómo Eisenman busca justificar racionalmente la aparición del volumen como propiedad que posee la capacidad de revestir tras de sí, múltiples y variadas consecuencias arquitectónicas, que son la base de la lógica interna que intenta desarrollar (**Imagen 10**). Eisenman, ha encontrado tras el volumen, la propiedad que justifica y explica el énfasis que da a la forma, a sus operaciones básicas⁵⁸ y a los problemas internos y propios de la disciplina. El

⁵⁵ "(...) La arquitectura es una gran estructura hueca en cuyo interior el hombre entra el hombre y alrededor de la cual se mueve" (Zevi, 1981, pág. 17)

⁵⁶ "Es necesario para el desarrollo de esta tesis considerar a la arquitectura de manera más que académica y filológica. En la crítica moderna, los términos volumen y espacio se han utilizado de manera vaga e intercambiable, de modo que ninguno de los dos sigue siendo un instrumento útil del discurso racional. La diferencia esencial entre los términos es que un volumen puede entenderse en un sentido dinámico: es un espacio particularizado, definido y contenido. (...) Por lo tanto, el 'espacio' considerado como un continuo, la condición no ligada se convierte en un término redundante, aunque debe tenerse en cuenta que todas las formas existen en ese estado. El espacio no puede actuar, fluir o inter-penetrarse por sí mismo." (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 59)

⁵⁷ **Nota del autor:** No hay que olvidar que una de las características fundamentales de la arquitectura es la respuesta que otorga a los medios particulares entre los requisitos internos (Intención y Función) y externos (Reconocer la existencia de condiciones externas particulares).

⁵⁸ **Nota del Autor:** Al entender esta capacidad del volumen para ser entendido como espacio, se asume que el mecanismo de pensamiento racional para pensar el espacio es determinado sin lugar a dudas por esta capacidad del volumen para generar diversos tipos de configuraciones entre los que usualmente el vacío es entendido como el resultado de la operación, es en realidad parte del proceso de pensamiento de la forma arquitectónica. Esta definición que nos otorga Eisenman, es entonces reactiva en la medida en que permite establecer una lectura más precisa de la forma arquitectónica. Esto se explica en las diferentes configuraciones posibles de la forma arquitectónica respecto al volumen que Eisenman se definir mediante esta propiedad particular. El volumen según su naturaleza se puede definir dentro de dos categorías como espacio: positivo o negativo. El volumen positivo (O interno) resulta del encierro con propósito. En cierta manera se puede entender este tipo de volumen como cóncavo. El volumen negativo (O externo) y resulta de la yuxtaposición de dos o mas volúmenes. Por su naturaleza Eisenman lo entiende como convexo.

volumen detona la comprensión de las demás propiedades de la forma arquitectónica. Mediante esta operación Eisenman juega con varias referencias teóricas para las cuales espacio y volumen, aunque pueden entenderse en esta referencia dual, no están desarrolladas bajo esta misma premisa.

Lo que interesa resaltar, es la capacidad de Eisenman para establecer un diálogo y dotar de sentido, una relación aparentemente antitética: Volumen y espacio se vuelven por definición conceptos hermanos, que ya no se oponen perceptualmente (Como lleno y vacío o figura y fondo) sino que ahora son codependientes entre sí conceptualmente, y cogeneratedores de la forma arquitectónica. Esto no solo supone un avance en el entendimiento de los mecanismos de generación de la forma arquitectónica, sino además en la relación que esto establece en términos de su entendimiento tanto perceptual como conceptual. No es de extrañar entonces, como esto tiene implicaciones sobre la capacidad de generar sistemas de orden en los que muchas de estas propiedades se pueden entender en términos de orden generados desde la relación volumétrica.

La capacidad de Eisenman para entender esta relación, tiene que ver fundamentalmente con dos estados que puede asumir el volumen: el dinámico (que tiene la capacidad de resistir las fuerzas que actúan sobre este) y el pasivo (Que se deja afectar por las condiciones externas a este). Esto, se encuentra ligado a esta noción doble en la que el volumen se entiende como espacio. Aunque no es tema de este apartado profundizar sobre esta relación, si permite hacer un puente en el tiempo hacia dos relaciones con las cuales Eisenman construye este argumento: Primero la inevitable presencia de los textos básicos de Le Corbusier, entre el que me interesa destacar “Hacia una Arquitectura” (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978). Por el otro lado, una relación inesperada, que, en la forma de una cita de pie de página presente en varios de los capítulos de la tesis, da pistas de la capacidad de puente para establecer relaciones dentro de la tesis. Estoy hablando de Luigi Moretti y la revista “Spazio”.

En “Hacia una arquitectura” no hay que olvidar que Corbusier, está lanzando tres advertencias a los arquitectos: Volumen, superficie y plan. La primera el volumen, contiene esta advertencia ya encontrada en Eisenman sobre el volumen y sus propiedades como mecanismos de control. Empezando la

Primera advertencia nos indica: *“El Volumen y la Superficie son los elementos mediante los cuales se manifiesta la arquitectura. El volumen y la superficie están determinados por el plan. El plan es el generador. ¡Tanto peor para los que carecen de imaginación!”* (Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, 1978, pág. 16). Es claro, que la presentación de la relación espacio y volumen se presenta como factores enlazados perceptualmente, pero no conceptualmente. Corbusier desarrolla la forma arquitectónica⁵⁹, como consecuencia de la propiedad de la forma que más se aproxima a esta definición, que encuentra en la noción de plan una idea cercana: *“El plan es el generador. El ojo del espectador se mueve en un lugar compuesto por calles y casas. Recibe el impacto de los volúmenes que se mueven en torno a él. Si estos volúmenes son formales y no degradados por alteraciones intempestivas, si el ordenamiento que los agrupa expresa un ritmo claro, y no una aglomeración incoherente, si las relaciones de los volúmenes y el espacio tienen proporciones justas, el ojo transmite al cerebro sensaciones coordinadas (...)”* (Corbusier, 1978, pág. 35). Pero precisamente, tras esta visión que no diferencia lo conceptual de lo perceptual, de la forma arquitectónica, se encuentran cercanas intuiciones que enlazan no solo a la tesis de Eisenman con este texto, sino además la idea de espacio como volumen cercana a Moretti. Las observaciones que el mismo Corbusier realiza sobre santa Sofía donde se intuye esta relación dual del volumen: *“El ojo observa, en la sala, las superficies múltiples de los muros y las bóvedas; las cúpulas determinan los espacios, las bóvedas despliegan los espacios (...)”* (Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, 1978, pág. 36). Aunque lo hace explícito en algún momento, no es claro cómo Corbusier entiende la relación espacio volumen. Sin embargo, mediante el enlace con las 4 composiciones, está claro que en Corbusier esconde, tras una reflexión de este tipo que aunque mezcla lo perceptual con lo conceptual, esconde tras de sí una reflexión que se propone definir de manera más referida las lógicas internas, la idea de forma y arquitectura en relación particular con el volumen, y a las propiedades de la forma genérica, en particular las que enuncia en como la superficie y el plan.

De hecho, sobre una definición un poco más cercana a la idea de propiedades, Corbusier escribe en su serie de charlas en Suramérica, en el capítulo denominado “El plano de la casa moderna” (**Imagen 11**): *“Hemos construido, Pierre Jeanneret y yo, gran número de casas. Leyendo en nuestra propia producción, llego a discernir la intención general que a determinado la actitud de la obra. Con métodos semejantes de clasificación, de dimensionamiento, de circulación, de composición, y de proporcionamiento, hasta ahora hemos trabajado sobre cuatro*

⁵⁹ **Nota del Autor:** Sobre esto, solo basta hacer un seguimiento de los títulos de los capítulos

tipos distintos de planos, expresando cada uno unas preocupaciones intelectuales caracterizadas.

El primer tipo muestra cada órgano surgiendo al lado de su vecino, según una razón orgánica: El 'interior, se acomoda y empuja el exterior que forma unos voladizos diversos'. Este principio conduce a una composición 'piramidal', que puede convertirse en atormentada si no se tiene cuidado (Auteuil).

El segundo tipo revela la compresión de los órganos en el interior de una funda rígida, absolutamente pura. Problema difícil, quizá deleite del espíritu; gasto de energía espiritual en medio de entorpecimientos que sean impuesto (Garches).

El tercer tipo proporciona, por el armazón aparente, una funda simple, clara, transparente como una red; permite, dar a cada piso diversamente, instalar los volúmenes útiles de los dormitorios, en forma y cantidad. Tipo muy ingenioso que conviene a ciertos climas; composición fácil, llena de recursos (Túnez).

El cuarto tipo llega, por el exterior, a la forma pura del segundo tipo; por el interior, tiene las ventajas, las cualidades del primero y del Tercero. Tipo puro, muy generoso lleno de recursos, también (Poissy)." (Corbusier, Precisiones, respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo. , 1979, pág. 157).

El problema generador de esta discusión sin lugar a dudas, es el mecanismo de control de la forma arquitectónica. Lo que resulta notable de esta discusión es el punto coincidente con Eisenman, primero la aparición del principio como elemento rector y segundo la aparición del volumen como generador y sus propiedades como mecanismo de manipulación formal (La superficie y en particular el movimiento, son utilizados como elementos base de la manipulación del volumen).

Igual que sucede con los elementos de la arquitectura, el volumen toma una especie de jerarquía silenciosa en la ecuación de las propiedades. Se establece como la propiedad jerárquica de la forma arquitectónica, en tanto es generadora de la misma. Las otras propiedades, aunque igual de importantes, ayudan a configurar los mecanismos de control necesarios para llevar a cabo el desarrollo de la forma arquitectónica que resuelve los requerimientos básicos interiores y exteriores. La masa, la superficie, y el movimiento, tienen la capacidad de establecer los mecanismos de control necesarios, mediante los cuales se controlan las situaciones específicas de cada arquitectura. Estos mecanismos de control, como se verá, son determinantes en términos de las relaciones entre espacio y arquitectura, o en términos de esta investigación, de volumen y arquitectura. El volumen será definitivo para estas otras propiedades, que no solo se convierten en los mecanismos de control de la forma.

En su reflexión sobre Moretti, Eisenman escribe en una de sus últimas investigaciones titulada “Diez edificios canónicos” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011) una explicación importante muy cercana a la de la idea como espacio desarrollada en la tesis: Entender el volumen como generador del espacio, y como propiedad generadora de la forma arquitectónica. Sobre esto, en un análisis que realiza de la ‘Casa il Girasole’, comenta: *“Moretti ilustró la idea de espacio como volumen en la revista Spazio mediante una serie de maquetas del espacio vacío de edificios históricos, iglesias y villas. Moretti rompió con las convenciones de las maquetas arquitectónicas al representar el espacio interior de un edificio como un volumen sólido y prescindir totalmente de su cerramiento exterior, de su estructura, sus fachadas y cualquier otra indicación de una piel exterior. Es más, incorporaban el propio espacio conceptualizándolo al transformar el vacío en sólido”*⁶⁰. **(Imagen 12)** Estos dos avances tensionan la definición que Eisenman otorga a la forma, y le permiten dar cuentas de las propiedades que lo definen, siendo el volumen la fundamental, que inclusive delimita y da claridad sobre la noción de espacio. Moretti, y Corbusier, constituyen dos tensiones teóricas, que permiten construir un discurso más racional hacia una definición más clara de la forma arquitectónica. Volumen que existe en el espacio. **(Imagen 13)**

La claridad en la utilización de los medios de jerarquización de la información, como la relación entre lo perceptual y lo conceptual, se ve claramente reflejada en esta noción de espacio. Lo importante es entender, que al dotar a la forma de esta concepción de volumen, otorga la espacio una definición activa, que genera una estrategia mediante la cual busca desviar la idea de tradicional de forma del diseño de un espacio con cualidades perceptuales (Luz, sombra, proporción, entre otros) y definir a la forma de manera más clara hacia un sentido lógico y racional.

c. Desarrollo del geométrico absoluto: La grilla, la masa, la superficie.

“Los trazados reguladores (...) La arquitectura es plástica. Espíritu de orden, unidad de intención.

⁶⁰ Páginas antes habla de este importante avance teórico sobre el espacio realizado por Moretti “Fue en el artículo de Moretti ‘Valori della modanatura’ que apareció publicado en el número 6 de Spazio (1952) lo que desafió la concepción moderna de espacio. El artículo sugería que la superficie tenía la capacidad de ser modelada de modo que creara un diálogo entre el volumen y la planeidad y que, por tanto, la superficie modelada podía captar el potencial afectivo de la luz”. (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 31)

Esta estrategia que ha sido definida como el ‘geométrico absoluto’, tiene como objeto definir en tres partes un principio fundamental con el que Eisenman realiza su marco analítico. Ya se ha definido como la forma arquitectónica, puede definirse como el volumen que existe en el espacio, y cómo esta propiedad, posee jerarquía entre las propiedades de la forma. Las restantes propiedades (Masa, superficie y volumen) deben ser reconocidas como los mecanismos de control de la forma arquitectónica. Sin embargo, en términos de esta investigación van a ser separadas 2 grupos que relacionan entre si factores comunes: Por un lado, respecto a una estrategia común que tiene como objeto entender el principio de los geométricos absolutos, estos involucran a la masa y la superficie, pero por igual, a la grilla, que será estudiada más adelante. Por otro lado, la idea espacio y movimiento como una suerte de codependencia puramente conceptual.

Lo que se interesa señalar es, cómo, Eisenman, construye un concepto de enlace común entre la masa y la superficie, se encuentra tras la idea de lo que expone como el geométrico absoluto. Una suerte de propiedad perceptual (Y conceptual a la vez) que permite establecer referencias absolutas para cualquier forma arquitectónica sin caer en operaciones perceptuales carentes de orden: Esto es lo que Eisenman denomina como la grilla, y más específicamente la grilla espacial.

La grilla es para Eisenman, una entidad abstracta en relación a cualquier forma arquitectónica. Es el marco de referencia de percepción de cualquier forma arquitectónica. Esto permite entender a la grilla actuar como un mecanismo de control, pero sobre todo construir junto con la masa y la superficie la idea de geométrico absoluto. Ya veremos que tanto la masa como la superficie coexisten de manera dialéctica puesto que construyen la intención exterior de un edificio, y por lo tanto, aunque responde y deben

⁶¹ **Nota del Autor:** La frase que inicia este apartado, tomada de “Hacia una arquitectura”, posee varios componentes fundamentales sobre los cuales se puede profundizar. En particular, en torno al orden y la noción de plástica. Una perceptual la otra conceptual. Como resultado: la unidad de intención. Todos conceptos explorados por Eisenman. Sin embargo, a pesar del énfasis planteado por Eisenman hacia lo conceptual, existe un puente que existe en esta frase entre Corbusier y Eisenman que vale la pena explorar.

responder a la configuración genérica de la forma, poseen una importancia en términos de la percepción que de ese edificio se tiene. Sin embargo, la idea de genérico absoluto puede entenderse ampliada en este marco. En este sentido, Eisenman, construye la noción de grilla en referencia a la percepción por un factor común a la sensación humana: La gravedad y el suelo.

“El concepto de una grilla espacial, tridimensional o cartesiana, considerada como un continuo, proporciona la referencia absoluta para la forma arquitectónica, ya sea genérica o específica.

Está relacionado con una entidad abstracta. Es el marco de referencia para todas las percepciones: desde el sentido físico de la gravedad. Cuando algo cae, lo hace en línea recta hasta el plano físico (la plomada es la más obvia de esto). Es un soporte vertical o se desploma. Se ve que se para verticalmente en relación con su ángulo de intersección. Estas dos referencias cruzadas se refieren a su ángulo crítico de intersección, el ángulo recto.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 63)

No sería desproporcionado entender esta referencia el trabajo que realiza Corbusier en relación al ángulo recto: No hay que olvidar que un par de años antes de la finalización de la tesis de Doctorado de Eisenman, Corbusier lanza la compilación poética de su pensamiento teórico: el poema del ángulo recto. Corbusier hace un énfasis continuo al principio rector de mucha de su obra teórica y de hecho, la referencia se encuentra inclusive dentro de la tesis de manera directa a un libro de Corbusier.⁶²

*“El universo de nuestros ojos descansa
sobre la meseta bordeada de horizonte.
Con la cara vuelta hacia el cielo,
consideremos el espacio inconcebible,
hasta ahora inasido.
Reposar, tenderse, dormir,
- morir.
Con la espalda contra el suelo
¡Pero me he puesto en pie!
Puesto que eres derecho,
hete ahí dispuesto a los actos.
Derecho, sobre la meseta terrestre*

⁶² Pie de página tomada de “La ciudad del futuro” en el capítulo 2: “El ángulo correcto es el instrumento de acción esencial y suficiente porque nos permite determinar el espacio con una exactitud absoluta ...”. ‘Solo hay un ángulo recto’ ” Corbusier Citado por Eisenman (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 63)

*DE las cosas comprensibles;
Contraes con la naturaleza un
Pacto de solidaridad: es el ángulo recto.
En pie delante del mar, vertical,
Estas ahí sobre tus piernas.”* (Corbusier, Poema del Ángulo Recto, 2003, pág. 30)

Es claro, que las referencias al maestro franco-suizo son innegables, pero lo que interesa destacar, es cómo Eisenman, retoma el pensamiento poético del maestro, más desbocado a lo sensible, y extrae sus principios racionales mediante los cuales construye las referencias perceptuales que determina el carácter de un marco conceptual. En cierta medida, el mensaje de Corbusier, permite a Eisenman, construir la idea de que cualquier solido posee una referencia perceptual que puede incluir en sí misma, una referencia geométrica absoluta.

Las referencias dentro de Corbusier como un hecho conceptual son innegables en sus textos, y por ejemplo en “Hacia una arquitectura” Corbusier enlaza la idea de gravedad a la de volumen interno: “*La catedral no es una obra plástica; es un drama: La lucha contra la fuerza de gravedad, sensación de orden sentimental*” (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, pág. 19). Aunque esta frase, constituye más una crítica al estilo de la catedral, que, a sus bases conceptuales, es innegable que Le Corbusier reconoce una referencia absoluta incluida su naturaleza arquitectónica. La gravedad es la sensación que tensiona uno de los geométricos absolutos de la catedral gótica.

Esta referencia, no solo a la gravedad como referente perceptual primario, sino al ángulo recto, otorga a la grilla sus coordenadas básicas: Para Eisenman, existe una **referencia vertical absoluta** (Como ya vimos producto de la percepción que genera la sensación física de la gravedad) y una **referencia horizontal absoluta** (Esta es una referencia paralela a la superficie de la tierra, lo que la relaciona con el horizonte y el suelo y la hace estrictamente planar) que permite la construcción de un cruce propio con la referencia de Corbusier: Un *ángulo ortogonal*, que resulta del ángulo crítico de cruce de estas dos referencias absolutas. El resultado de esta operación mental lleva a Eisenman, a dar una definición de una grilla de 3 coordenadas básicas: *1 horizontal y 2 verticales*. Para Eisenman, de esto deriva una conclusión básica, que tiene que ver en parte con la relación con el cubo como

ejemplo básico de una forma en su estado genérico (**Imagen 8**): Todos los objetos se relacionan a un absoluto genérico, que en parte está determinado por los geométricos absolutos de la grilla y por los sólidos platónicos⁶³ (**Imagen 14**).

Es importante tener en cuenta, que la discusión toma como punto de partida, parte de las ideas contenidas en la conferencia de Summerson en RIBA en 1957. En esta, menciona la posibilidad de entender los sólidos absolutos como base de la reflexión sobre la forma arquitectónica. Sin embargo, la relación real con los sólidos que plantea Eisenman, tiene que ver con sus características conceptuales y perceptuales inherentes. No se busca con esta discusión entender a los sólidos platónicos, como base de la arquitectura, como lo plantea Corbusier, (Esto en parte explica la distancia con uno de los textos fundamentales del autor, “Hacia una arquitectura”, que no le sirven para apoyar sus ideas, sino por el contrario las oscurecerían) sino como una suerte de reconocimiento del genérico absoluto de la forma. La grilla, permite entonces establecer una serie de reconocimientos de los genéricos absolutos planteados en este mecanismo analítico. Como una entidad abstracta, tiene la capacidad de establecer una relación con los sólidos para dar de ellos una referencia genérica absoluta. La grilla se vuelve pues, un elemento de análisis fundamental, que, aunque no se ha puesto dentro de la tesis como una referencia a las propiedades, explica el porqué de la grilla entendida como mecanismo de control⁶⁴.

“(…) Del mismo modo, todos los objetos hechos por el hombre se refieren perceptualmente a un absoluto genérico, los sólidos platónicos: conos, esferas, cubos, etc. Por lo tanto, cualquier forma lineal o centroidal se percibe

⁶³ Esto es de nuevo una referencia a Corbusier que se puede ejemplificar en su teoría. En Hacia una arquitectura, por ejemplo, ya propósito del volumen “Las pirámides, las torres de Babilonia, las puertas de Samarcanda, el Partenón, el Coliseo, el Panteón, el puente del Gard, Santa Sofía de Constantinopla, las mezquitas de Estambul, la Torre de Pisa, las cúpulas de Brunelleschi y de Miguel Ángel, el Pont-Royal, los inválidos son arquitectura.

La Estación del Quai d'Orsay, el Grand-Palais no son arquitectura. Los arquitectos de esta época, perdidos en los remansos estériles de sus planos, los follajes, las pilastras o las cumbreras de plomo, no han adquirido la concepción de los volúmenes primarios. En la Escuela de bellas Artes jamás se les ha enseñado eso” (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, pág. 19)

⁶⁴ En su capítulo sobre los trazados reguladores, Corbusier enlaza el concepto de Trazado regulador a una idea de orden, de intención, o del concepto del edificio. Hay que anotar que Corbusier disequilibra los medios conceptuales y los perceptuales de manera intencionada con el fin de establecer un mensaje claro: “La arquitectura tiene que establecer, con materias primas, relaciones conmovedoras, La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias. La arquitectura es plástica. Espíritu de orden, unidad de intención. (...)” (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, pág. 52)

a través de un peso de un eje, ya sea horizontal o vertical. Por lo tanto, un cilindro se refiere a un eje vertical u horizontal, mientras que una forma centroidal como un cubo no tiene una referencia dominante, incluso si la generación de la forma está implícita desde la igualdad de todos los ejes.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 65)

Esto es un tema fundamental para el desarrollo de la teoría formal de Eisenman. Dentro de su tesis hay una clara intención de dar cuenta de los mecanismos de reconocimiento de la forma y particularmente de sus bases genéricas. No hay que olvidar, que la forma genérica posee como antecedente sus propias leyes inherentes y es activa al cambio. Esta capacidad para someterse a factores externos, permite que Eisenman vincule a los mecanismos de control de la forma y el volumen entre sí: La masa, la superficie, el movimiento y la grilla espacial, permiten controlar la forma y dar cuentas del genérico absoluto, que es al final el ideal formal de Eisenman: *Una arquitectura de antecedente genérico claro*. Este reconocimiento se encuentra implícito en la grilla y además se refleja en las múltiples operaciones a las que es posible someter a la apariencia externa del objeto que es, donde se refleja de manera definitiva, las propiedades de control referidas a la forma específica: *Masa y superficie*.

Es importante, separar las dos propiedades de control externo de la forma para entender su contexto respecto a la grilla. Masa y superficie, no solo son propiedades codependientes entre sí, sino que además poseen la capacidad de controlar el volumen, tal y como lo permite la grilla. De hecho, el movimiento, un componente conceptual de la arquitectura que tiene la capacidad de afectar su forma, posee un componente perceptual que lo hace una propiedad fundamental de la forma. La grilla se vuelve la referencia directa de la percepción mediante el movimiento, pero deja a un lado por que como se verá, mientras que se reconoce que el movimiento afecta la forma arquitectónica, la superficie y la masa tiene la capacidad de contener el espacio, y por tanto se entienden como propiedades de la forma arquitectónica.

Como ya se ha dicho, la relación con la percepción resulta fundamental para la tesis de Eisenman. La grilla, la masa y la superficie, tienen en común la capacidad de lograr mediante mecanismos de control perceptuales, no solo de dar una *intención* sobre la *apariencia física* de determinada arquitectura, sino que además la masa y la superficie permiten contener el espacio

generado por este tipo específico de arquitectura. Este es el escenario ideal para que estos dos conceptos sean entendidos como propiedades de la forma genérica. Sin embargo, Eisenman entiende la relación entre volumen, masa y superficie como una relación de dependencia en la que los dos últimos desarrollan una condición dialéctica, determinada por la condición genérica del volumen. En este contexto masa y superficie son conceptos codependientes que no solo construyen la apariencia física del objeto, sino que controlan el volumen generador por medio de la condición genérica.

De hecho, para Eisenman, la masa, es una idea abstracta, en la que solo muestra por decirlo así su 'última' capa, entendida en este contexto como la superficie. De esta interpretación también se puede entender que la superficie es la última capa de una serie de planos volumétricos. Esto puede verse de nuevo referido a Corbusier,: Hay que recordar que en "hacia una arquitectura" hay una base conceptual de este planteamiento que localiza a la superficie, el volumen y el plan como elementos fundamentales de la forma en la arquitectura. Estos, son para Corbusier los tres *llamamientos* fundamentales a los arquitectos.

De hecho, en su definición de la superficie de nuevo esta implícita estas dos nociones mencionadas anteriormente:

"La superficie: Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de dicho volumen. Hoy los arquitectos temen los constituyentes geométricos de las superficies. Los grandes problemas de la construcción moderna tienen que ser solucionados mediante la geometría." (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, págs. xxx - Introducción)

La influencia de Corbusier es innegable en la línea intelectual de Eisenman, pero lo que interesa destacar, es de hecho que Corbusier, entiende como la propiedad de masa que contempla a la superficie como su manifestación externa. La relación entre grilla, masa y superficie, es su dependencia no solo entre ellos sino su dependencia al volumen. En el volumen, existe una referencia a su antecedente geométrico absoluto y esto permite que la manifestación de este absoluto que se manifiesta en la grilla, pueda de nuevo manifestarse en los mecanismos de control externos que suponen la masa y la superficie, esto sucede en principio porque tanto la masa como la superficie suponen mecanismos mediante los cuales se presenta la apariencia externa. De acá es posible construir desde el interior de la investigación de Eisenman dos definiciones base:

- i. **Masa:** Cantidad de materia de un cuerpo, es decir un sólido. Se podría decir que la masa es el estado de una composición arquitectónica que parecía solido en su estado original pero que ha sido excavado a su estado resultante⁶⁵.
- ii. **Superficie⁶⁶:** Es la intención de presentar la apariencia externa de un edificio como resultado de un proceso aditivo desde el interior. La superficie tiene una cualidad planar, es un plano.

En la superficie es donde se encuentra la cualidad dialéctica de la lectura entre masa-superficie. Para Eisenman, la superficie, por tener la cualidad de ser dependiente de la masa (Al entenderse como la manifestación exterior del volumen como resultado de un proceso formal interior) genera lecturas ambiguas, en las que la dialéctica con la masa se vuelve mucho más evidente: puede bien entenderse como 1. Piel 2. Plano de superficie 3. Masa. Lo que se quiere señalar, es el hecho de que la dialéctica existente entre masa y superficie tiene que ver el reconocimiento de las características tanto perceptuales (Geométrico Absoluto) como conceptuales (Condición genérica) de la forma genérica. Si la masa que tiene una respuesta al requisito interno, configura exteriormente la superficie como manifestación de lo interno, las lecturas ambiguas nacen de un requisito que tiene que ver con un conflicto o una ambigüedad entre esas dos condiciones: La interna y la externa.

Esta manifestación, entra en dialogo directo con la grilla espacial. El geométrico absoluto se vuelve un mecanismo analítico que permite

⁶⁵ Eisenman, toma esta idea de masa de los procedimientos escultóricos de Miguel Ángel para entender el proceso de quitar a la masa. Sin embargo, vale la pena resaltar que por la descripción de Eisenman al interior de la teís, pareciera que se está haciendo énfasis en un método de trabajo, una suerte de operación. Un texto más contemporáneo, de Alberto Campos Baeza, da una aproximación similar a la idea de masa y la expone entérminos procedimentales: *"Empleo los términos estereotómico y tectónico, lo que Gotfried Semper llama "categorías", porque tanto para entender qué hacemos los arquitectos, como para comprender cómo lo hacemos, son enormemente eficaces. (...) "Además de estas distinciones, Semper divide la forma construida en dos procedimientos materiales distintos: la tectónica de la trama, en la que las distintas partes se conjugan una constituyendo una única unidad espacial; y la estereotómica, de la masa que trabaja a compresión, que cuando conforma un espacio lo hace por superposición. El término estereotómico proviene del griego **stereos** que significa sólido y **tomia** que significa cortar."* (Campos Baeza, 2003)

⁶⁶ Eisenman construye esta definición también desde la definion de Moretti contenida en Spazio No. 7. Ver para ampliar: (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 79)

desarrollar de manera precisa el conflicto presente entre interior y exterior, y los mecanismos de control de la forma y el espacio, referido al volumen en la masa y en la superficie. Esto no es un tema menor y supone una de las grandes estrategias de la tesis de Eisenman. El geométrico absoluto es uno de los mecanismos propios de la interioridad, que desarrolla este poder analítico necesario para que la tesis tome la forma final.

Un ejemplo de esto, se encuentra en los mecanismos analíticos referidos a los dibujos, que Eisenman desarrolla para este capítulo en particular. Para explicar la ambigüedad presente entre masa y superficie, como resultado de un conflicto interior-exterior, utiliza dos conjuntos de dibujos que muestran esta dialéctica, como una relación entre lo conceptual y lo perceptual, que puede ser explicada por medio de los geométricos absolutos (**Imagen 15**). El diálogo entre estos dos conjuntos de dibujos, que no es accidental, contiene una estrategia en la que los medios perceptuales referidos a la grilla dialogan con la masa y la superficie.

d. Moverse para reconocer: Delimitación de la dialéctica Movimiento-Espacio.

“No se puede pensar en el volumen sin el movimiento, ya que por su naturaleza existe para acomodar el movimiento. Por lo tanto, el estado neutral del volumen solo puede considerarse en abstracto, ya que todas las manifestaciones físicas del volumen se ven afectadas por el movimiento.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 73)

Existe una estrategia fundamental en la definición del método analítico referido a Eisenman: El movimiento (**Imagen 16 y 17**), otra de las propiedades de la Forma genérica. Esta propiedad tiene la particularidad de dotar de sentido conceptual a la arquitectura a través de los medios perceptuales y conceptuales a su disposición. Uno de los principales temas que hay que resaltar, es sin lugar a duda que el volumen se entiende por medio del movimiento. Esto es un ejemplo latente del intento de

Eisenman por equilibrar los medios perceptuales y los conceptuales. Esto implica que la percepción de la arquitectura se realiza por medio del movimiento. Esto es un punto muy importante de la teoría formal de Eisenman. Implica, desde un punto de vista teórico, que ha dotado al volumen como propiedad de la forma genérica de un componente temporal, en el que la percepción es uno de los temas fundamentales. Aunque Eisenman rompe con la concepción tradicional de entender al movimiento como tiempo, en tanto lo presenta como volumen, entiende que en el desplazamiento y en la suma de experiencias, donde se construye la percepción. **(Imagen 18)**

El movimiento entendido como este volumen negativo, es en realidad el desarrollo del volumen en el espacio y el tiempo,⁶⁷ es una visión dinámica del espacio contenido, entendido como volumen que se construye en la forma de múltiples percepciones⁶⁸, que, construyen la experiencia de la arquitectura. Para Eisenman, la percepción total de la arquitectura se escala a la percepción que se genera en la relación entre *volumen y movimiento (o circulación)*⁶⁹. Sin embargo, y si se revisa las imágenes generales del capítulo 2, Eisenman no ha dejado rastros de dibujos analíticos para explicar esta condición **(Imagen 35)**. Esto muestra como el volumen por solo poderse considerar en un sentido temporal y perceptual, asume una condición neutral. Sin embargo, y por tener la capacidad de suceder en el espacio en forma de experiencia, el movimiento puede ser:

1. Vector Geométrico 2. Fuerza Externa 3. Volumen Negativo.

Estas tres presentaciones del movimiento tienen valores en términos de:

Tamaño, intensidad y dirección.

Según lo anterior se puede decir que, el movimiento entendido como propiedad de la forma genérica, puede ser externo o interno, y dependiente o codependiente al desarrollo del objeto arquitectónico, pero en su mutua dependencia con el volumen tiene la capacidad de quedar “congelado” dentro del objeto arquitectónico, afectando de manera directa la condición genérica del volumen: Se asume, según el argumento de Eisenman, que el edificio tiene la capacidad de forzar patrones de comportamiento en el individuo que se mueve en un ambiente arquitectónico

⁶⁷ “La arquitectura en el marco de trabajo de esta interpretación, es un volumen tridimensional desarrollándose en el espacio y en el tiempo” (Graafl, 2007, pág. 93)

⁶⁸ Sobre esto, es importante aclarar que la influencia de Geoffrey Scott sobre la investigación es indudable. Ver pies de página: (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 71)

⁶⁹ (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 71)

determinado⁷⁰. Esta capacidad de diálogo entre volumen y movimiento, permite desarrollar una capacidad de percepción de la forma, que da *sentido y comprensibilidad a la organización total*. Pero, además, se adquiere consciencia de cómo, el movimiento tiene la capacidad de operar mediante el volumen para *deformar su antecedente genérico*, que debe entrar a ser controlado por la dialéctica masa-superficie, y el manejo de los geométricos absolutos. Esta capacidad del movimiento para incluir en su modo de operación tanto lógicas perceptuales como conceptuales a la vez, hace que Eisenman le dé un lugar predominante en el análisis (**Imagen 19**).

Este es la estrategia fundamental tras esta dialéctica que incluye a la relación volumen - movimiento. De hecho, la elaboración teórica tras el movimiento hace más perceptible esta estrategia aplicada por Eisenman: Hay que recordar que una de las premisas fundamentales de la tesis es la relación equilibrada entre medios perceptuales y conceptuales, entre lo general y lo específico. De esta manera, el volumen, permite el reconocimiento de las características formales de una determinada arquitectura. El principio retomado de la Gestalt en la que la percepción permite el reconocimiento y la comprensión de la organización toma sentido en el movimiento:

“Además, no es solo esta claridad de expresión lo que le da sentido a nuestro movimiento, sino que es el movimiento mismo el que le da sentido y comprensibilidad a la organización total. (...) 'movimiento' abarca 'tiempo', 'intervalo' y 'circulación'. Es en este contexto que el término "movimiento" debe considerarse como una propiedad de forma genérica. No se puede pensar en el volumen sin moverse hacia él, ya que por su naturaleza existe para acomodar el movimiento.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 73)

Esto desarrolla una estrategia de entendimiento de la interioridad del edificio, revelada tras la forma genérica que tiene que ver con los mecanismos de reconocimiento de estas condiciones dadas. De hecho, esto no es forzado ya que el movimiento implica de por sí un absoluto geométrico innegable: La coordenada horizontal. En términos de la percepción acotada por la Gestalt, la claridad empieza por sistemas de percepción asimilables perceptualmente que permitan entender que, la claridad en la transmisión de la idea, debe permitir dar cuentas de las formas genéricas y de las propiedades de estas tras los sólidos básicos.

⁷⁰ “La vida (uso, actividad, función) busca por medio de la arquitectura, construir un espacio de claridad que congenie con aquella tensión temporal y la resuelva en un topos, un lugar, una conciencia fundadora del elemento civil, de la justicia y de la fiesta” (ARRESTO, 2000)

El absoluto geométrico se entiende ahora en una coordenada adicional: La del tiempo. La percepción se ancla a una idea de la arquitectura dinámica en el que dos mundos dialogan y chocan constantemente: El del volumen pasivo y el del dinámico. Uno, el pasivo, la representación del estado genérico en la arquitectura. El otro, el dinámico, la representación del estado específico. Pero el dialogo es continuo, entre volumen y movimiento existe una relación en la que el volumen dialoga con el espacio y se desarrolla en el tiempo tornándose pasivo.

Es importante recordar que el volumen pasivo es afectado por las condiciones externas. Este tipo de volumen no tiene que ver con la condición genérica y por tanto es entendible que el estado de transformación donde la arquitectura toma su estado específico, tiene que ver de manera directa con el movimiento. En este marco de acción volumen y tiempo se convierten en estados dinámicos de la forma arquitectónica⁷¹. Un resultado inmediato de esta dialéctica, es la ausencia de dibujos explicativos de la propiedad de la forma genérica del movimiento. Eisenman no incluye dibujos, pero los capítulos posteriores están muy desarrollados en términos de diagramas de movimiento. Esto se puede entender por la concepción dialéctica del movimiento como *volumen -vector*. La concepción estable de la imagen arquitectónica desafiada por la arquitectura moderna entra en juego acá, para dotar al sistema arquitectónico de sentido múltiple. Un ejemplo es el diagrama tipo caricatura empleado particularmente con Alvar Aalto. En este el vector externo (que es una línea de movimiento) tiende a poner en juego la concepción estable del diagrama espacial y desafía el esquema temporal al incluir los movimientos de manera múltiple (**Imagen 20**).

Una doble interpretación puede ser deducida de este apartado, donde se entiende que volumen y movimiento dialogan entre sí, para generar dos condiciones particulares: Por un lado, dar claridad y comprensión a toda la organización el movimiento. Por otro lado, el movimiento logra acompasar la *experiencia con el tiempo dentro del volumen*. Esta doble condición otorga al volumen que entra en contacto con el movimiento una cualidad pasiva que le permite afectarse y cambiar. El movimiento, se vuelve pues, uno de los elementos que definen y tiene la capacidad de alterar el volumen en su forma genérica, y por tanto, fundamental para la persecución teórica de Eisenman, se vuelve parte integral en la manifestación total

⁷¹ "A las dos dimensiones del diagrama clásico habrá que añadir una tercera, la del tiempo. Los vectores de movimiento ayudarán a construir las secuencias de generación formal" (Ruiz Esquiroz, 2015, pág. 40)

del proceso de dar forma, es decir es uno de los elementos generadores de la forma arquitectónica.

Esta dialéctica, reconoce sin lugar a duda, que las cualidades pasivas del volumen que cambian su configuración entre interior y exterior son producto de una reflexión aguda que localiza al movimiento como parte de los factores determinantes en la generación y afectación del volumen que como es claro, afecta de manera determinante la relación con el exterior y las distorsiones de la forma.

3. Lenguaje Formal como Mecanismo

Método analógico: *La relación formal como motor del pensamiento arquitectónico.*

“Los sistemas formales ordenan este desarrollo y lo presentan claramente desde su inicio a través del arquitecto al receptor. Por lo tanto, es necesario derivar y luego imponer este proceso intelectual, abstracto y absoluto para el ordenamiento de la forma. La forma específica producida no puede satisfacerse con ninguna interpretación subjetiva de belleza, estilo o gusto, sino que debe expresar la esencia del edificio: la realización de sus requisitos, tanto formal como funcional. Hay una diferencia fundamental entre el significado y la aplicación de la palabra "formal" tal como se define aquí y la misma palabra es utilizada por muchas de las escuelas de pensamiento de "Bellas Artes". Para estos académicos y sus intérpretes, el formalismo solo se considera en un aspecto; su relación con ciertos conceptos de belleza y estilo. Las composiciones axiales y simétricas solo se concibieron en un sentido formalístico: por la belleza de la cosa en sí misma y no como una respuesta a la naturaleza del organismo específico. Estas articulaciones expresadas en situaciones específicas” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 93)

Para entender al lenguaje como una de las estrategias fundamentales para el desarrollo de “The Formal Basis of Modern Architecture” es necesario hacer una revisión del capítulo 3 (**Gráfico 18**) de la tesis y de los temas que este contiene. Como se verá en el desarrollo de los siguientes 3 apartados, el objeto central de Eisenman, tiene que ver con entender como los elementos de la arquitectura, y las propiedades de la forma genérica interactúan entre si con el fin de desarrollar la especificidad de cada proyecto. Sin embargo, y como se verá, el problema que Eisenman genera sobre el tema del lenguaje, se concentra en lograr dar una definición concreta al problema de lo formal. Ya en el problema teórico, quedo claro como el equilibrio de medios generales y específicos permite el desarrollo de un marco procedimental adecuado. Este es el principio rector. De esto se deriva la discusión de Eisenman sobre el problema de lo formal, como un concepto que lo distancia de la simple definición de la forma. Eisenman, es consciente, de que la simple definición de la forma no soporta la idea de un proyecto de arquitectura, ni su explicación racional. Este es el tema clave, puesto que para poder definir lo formal, recurre a la analogía con el lenguaje, no como una discusión tradicional (Que se encuentra implícita), sino como el desarrollo de un modelo externo que sirve a explicarla arquitectura como un sistema de relaciones específicas desarrolladas tras la forma específica pero con un claro antecedente genérico. Esto llevara a determinar que las relaciones formales, y de

ahí la herramienta clave para el desarrollo de un sistema de lenguaje que le sirva para aplicar a cualquier análisis o desarrollo proyectual: La gramática.

a. Analogía o academia: *Comparación como mecanismo de pensamiento disciplinar.*

“Empezando con mi disertación doctoral en 1963, este discurso ha sido un intento por analogizar la previa interioridad arquitectónica a través de variedad de modelos culturales aparentemente externos (...)” (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004, pág. vii)

La aproximación al lenguaje realizada por Eisenman contiene un planteamiento difícil de rastrear en su base conceptual. Lo primero que hay que notar es que esta, no se localiza en la discusión académica tradicional sobre el lenguaje, sino que su discusión está más referida a una comparación directa a la lingüística. Pasa igual con los sistemas. No hay una relocalización de la discusión sobre los sistemas arquitectónicos, sino que en función de la noción de orden y complejidad se establece un marco procedimental que no necesariamente conjuga con la discusión tradicional. Ya sabemos que Eisenman se aleja de la discusión historicista o contextual, pero queda claro que la pregunta al interior de la tesis en torno al lenguaje queda abierta: ¿Es simplemente una herramienta analógica o está relocalizando la discusión tras de esta?

En este sentido, la discusión sobre el lenguaje contiene, una reflexión particular sobre los mecanismos operativos propios de la tesis que, aunque con menos énfasis en los primeros capítulos, se mantienen constantes a lo largo de la tesis. Aunque la forma es el centro de la discusión, siempre hay una suerte de relación intencionada con el problema de la comunicación. En principio se podría pensar que se trata de un pretexto para incluir de manera forzada los principios de la Gestalt o alguna otra escuela. Pero entender el edificio como un discurso, vincula conceptualmente la idea de arquitectura a

la de lenguaje. Es interesante dar cuenta de esto porque, al final, Eisenman, muy anticipado⁷² a su propia época, establece como mecanismo el lenguaje y el pensamiento sistémico, antes de que la lingüística dominara el contexto de pensamiento intelectual de los años 70. Pero sin querer profundizar en el contexto posterior a la tesis, si resulta pertinente anotar que la analogía será una de las herramientas fundamentales a lo largo de la tesis, en particular por su carácter analítico, y procedimental.

En la introducción, por ejemplo, se problematiza a los edificios como la estructura de un discurso lógico. Al entender el problema de la obra arquitectónica de esta manera, se impone la *analogía como mecanismo* para definir los parámetros mediante los cuales, se realiza este discurso lógico. Como resultado, sobre esto, ya en la introducción nos expone este dilema, a través de entender este discurso en la consistencia del argumento en el que proposiciones volumétricas y espaciales interactúan. De esta manera se puede entender que el acto de comunicar de manera clara un concepto formal, se produce en esta interacción. En este apartado, en donde se introduce al problema de los edificios como discursos lógicos, de hecho, se acota como estos conceptos pueden interactuar, contradecirse y cualificarse con el fin de establecer una gramática⁷³ de la forma. Esto delimita los mecanismos de acción a establecer un orden sistémico en el que el *lenguaje*, permite definir los *medios de comunicación* para cualquier situación arquitectónica (*Determinados* por la dialéctica entre medios relativos y absolutos que guían al manejo consciente de lo perceptual y lo conceptual). Es claro entonces, que el tema fundamental que detona el uso del *lenguaje*, es el problema de la *comunicación* de una idea.

Esto, que se encuentra en coincidencia con las ideas de la Gestalt, posee la capacidad particular de dotar de sentido al problema de los medios perceptuales y los conceptuales. Al entender al edificio como un discurso en el que un lenguaje permite transmitir una idea, el objeto arquitectónico pasa a ser entendido como un acto de comunicación de la esencia formal de cualquier situación arquitectónica por medio de un orden sistémico. Sistemas y lenguaje, se plantean como dos mecanismos mediante los cuales la lógica permite generar sistemas de orden. Si el edificio se entiende como

⁷² "La lingüística y la semiótica se convierten en cuestiones arquitectónicas en los años setenta, y la disertación de Eisenman más o menos anticipa estas preocupaciones y preguntas". (Graafl, 2007, pág. 93)

⁷³ Esto lo insinúa Eisenman siguiendo el argumento de Summerson en su conferencia en la RIBA en el 57. Sobre esto, ver: (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 17)

la estructura lógica de un discurso en el que proposiciones volumétricas y espaciales interactúan, se contradicen y cualifican entre sí, implica el desarrollo de dos sistemas de pensamiento superpuestos, en la forma de ordenación formal: Uno el que impone la idea de sistema y el otro el que se esconde tras la idea de lenguaje.

En ese sentido se puede entender, tanto la idea de sistema, como la de lenguaje, en un doble sentido, o en un sentido ampliado. Por un lado, lenguaje⁷⁴ se ha usado reiterativamente para referirse a todos aquellos elementos físicos, conceptuales y procedimentales referidos al acto de ‘hacer’ arquitectura⁷⁵. Por el otro, se puede tomar literalmente en asociación a la lingüística⁷⁶ como disciplina. Igualmente sucede con la idea de sistema,

⁷⁴ Sobre esto, es innegable la reflexión tras estas líneas, posee la influencia de su maestro Colin Rowe. Eisenman, asume la discusión sobre el lenguaje de la arquitectura que ha decidido analizar como ya establecida. Es bien conocida la posición de Colin Rowe sobre la abstracción como el lenguaje moderno. Como lo hace explícito en sus artículos entre los años 40 y 50, en particular en Manierismo y Arquitectura Moderna: *“Una obra de arte vive según las leyes de la mente, y es evidente que siempre debe existir alguna forma de abstracción que sirva de base a cualquier logro artístico; pero también es evidente que, por encima de este mínimo, una obra debe poseer esas cualidades específicamente cerebrales a las cuales se puede aplicar con toda propiedad el término ‘abstractas’ y es en este sentido que comúnmente se ha empleado en la definición del cubismo y de otras escuelas pictóricas posteriores. El experimento cubista -que ahora puede ser entendido no como una ruptura caprichosa con la tradición, sino como el desarrollo necesario de una situación existente – es el acontecimiento artístico más sorprendente de los inicios del siglo veinte. Su influencia y la de la pintura abstracta ha sido subrayada en numerosas ocasiones y sus consecuencias son evidente: Simplificación e intersección, plano como opuesto a masa, ejecución de formas geométricas y prismas; en definitiva, toda la manera del movimiento moderno durante los años veinte. Pero también resulta manifiesto que, aunque trabaje con un medio visual, el arte abstracto presupone un orden mental del cual se proclama representante.”* (Rowe, Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos, 1978, pág. 45). También Carlos Martí Arís anota *“Sin embargo, hoy son muchos todavía los que se obstinan en prolongar de manera imparable la cadena de la innovación, imponiéndose como tarea prioritaria la creación de un nuevo lenguaje, sin darse cuenta de que ésta es una empresa que supera con creces el ámbito de la decisión individual, por importante que sea el artista que pretenda llevarla a cabo. Como dijo Mies Van Der Rohe con socarronería, ‘la arquitectura no puede inventarse cada lunes por la mañana’. Por ello, una de las primeras y más significativas líneas divisorias que hoy pueden trazarse en el territorio del arte es la separa a quienes centran su atención y sus esfuerzos en el problema del lenguaje de quienes, por el contrario, tienden a situar ese problema entre paréntesis, afrontándolo sin ansiedad ni crispación. Para los primeros la obra debe surgir como expresión de la personalidad individual y manifestarse a través de formas necesariamente innovadoras, inconfundibles, ‘impactantes’. Para los segundos, en cambio, colocar en primer término la cuestión del lenguaje equivale a desviarse de los verdaderos objetivos. Estos últimos no tratan de utilizar la obra como expresión de sus emociones o como vehículo de sus fantasías, sino de hacer que la obra sea capaz de revelar dimensiones o aspectos de la realidad que nos conciernen a todos”* (Martí Arís, Silencios Elocuentes, 2002. Pág. 24)

⁷⁵ *“Los diferentes mundos expresivos, o idiomas, de las diversas artes, de la literatura y del pensamiento crítico, no tienen caminos de desarrollo paralelos, pero cada uno pareciera vivir según un ritmo; algunos brillan mientras que otros nacen y mueren: personajes en soledad ambiciosa, viajando en el mismo flujo de tiempo. Su naturaleza algorítmica y cerrada es correcta.”* (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950)

⁷⁶ Sobre esto, el problema del lenguaje, y en particular el de la lingüística, es asociado por Eisenman de manera natural al de la disciplina artística. Esto, aunque pueda parecer un capricho teórico, es realmente consecuencia

que se ha entendido tradicionalmente asociado al conjunto de elementos arquitectónicos (Entendidos estos desde la visión más amplia de Eisenman sobre lo que es un elemento en la arquitectura) en conjunto dentro de determinada arquitectura. Por ejemplo, es común encontrar alusiones en la literatura tradicional en la que la interacción de un elemento, por ejemplo, los sistemas estructurales, *son entendidos como el desarrollo estructural autónomo de los componentes de dicho elemento.*

Sin embargo, resulta interesante construir dos problemas de la misma operación referida al pensamiento analógico: El lenguaje⁷⁷ y los sistemas, ambos cada uno a su manera referidos a dos disciplinas diferentes, sirven a Eisenman en este doble sentido, en que tanto se refieren a la disciplina, pero

de una tendencia crítica, en la que la esta relación se puede dar como sentada. De hecho, su base teórica sobre este tema, incluida en la bibliografía de la tesis, el libro de Edward Sapir incluye desde su primera edición el prólogo del propio Sapir, menciona la idea de lenguaje como una disciplina abierta que puede ser susceptible de ser asociada a variadas disciplinas: *"Este librito aspira a situar el tema del lenguaje en cierto panorama, y no propiamente a acopiar hechos acerca de él. Poco tiene que decir acerca de la base psicológica última del habla; y de la historia o de la descripción en sentido estricto de lenguas particulares no presenta sino los hechos indispensables para ilustrar los principios. Su propósito fundamental es mostrar de qué modo varía en el espacio y el tiempo y cuáles son sus relaciones con otros intereses humanos primordiales: El problema del pensamiento, la naturaleza de la evolución histórica, la raza, la cultura, el arte. (...) El conocimiento de las conexiones más amplias de su ciencia es esencial para los especialistas en estudios lingüísticos que quieran librarse de una actitud estéril y puramente técnica. Entre los escritores contemporáneos que han tenido alguna influencia sobre el pensamiento ilustrado, Croce es uno de los poquísimos que han logrado comprender la significación fundamental del lenguaje. Ha hecho notar la estrecha relación que tiene con el problema del arte (...) las formas lingüísticas y los procesos históricos son extraordinariamente valiosos para diagnosticar y comprender algunos de los problemas más difíciles y escurridizos e la psicología del pensamiento y que llamamos historia, o progreso, o evolución."* (Sapir, 1994, pág. 7)

⁷⁷ Sobre el problema de los lenguajes artísticos, Manfredo Tafuri ha señalado, en particular sobre el problema general del lenguaje: *"Para una cultura, como la actual, tan angustiosamente combatida entre convincentes rappels à l'ordre y apocalípticos naufragios en el gran mar de los sordos hechos cotidianos, tratar el problema de los parámetros de control de la actividad artística puede resultar despiadadamente irónico. (...) Resulta claro que tratar hoy el tema de las estructuras de los lenguajes artísticos implica una viva conciencia de la dificultad que surge cuando se intenta fundar un método operativo controlable en sus procesos y en sus componentes comunicativos."* (Tafuri, Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna, 1986, pág. 21) y en particular sobre el de la arquitectura moderna: *"La incontrolada proliferación de las imágenes (y no solo en la arquitectura, sino en todo el panorama de la ciudad de consumo), y la conciencia de su fragilidad y consumibilidad, la pérdida de todo valor cognoscitivo en una arte que quería confiarlo todo a la imagen, han conducido a una suma cada vez mayor de experiencias, orientadas a la creación de una verdadera y propia arquitectura lúdica. Arquitectura como juego, pues; recuérdese lo que el juego presupone: El rito, la participación colectiva (aunque provisional) y la conciencia del propio juego. (...) la experiencia de Kahn tiene por objetivo el exorcismo, que opone la huraña dignidad de un orden formal y significativo al caos cotidiano, que se apoya en un historicismo solamente instrumental para recuperar el entero control de los instrumentos lingüísticos, y que hace un llamamiento a la capacidad aun existente en la imaginación colectiva para que acepte emblemas formales constructivos de instituciones que no son de consumo."* (Tafuri, Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna, 1986, pág. 48)

a su vez constituyen una analogía que permite a la construcción del modelo pensamiento, la primera con la lingüística, la segunda con el pensamiento sistémico⁷⁸.

“Será demostrado que el orden inherente se deriva de las propiedades de la forma en sí misma. El orden impuesto evolucionará de un sistema que cualifica y ordena el vocabulario de la forma en el proceso de diseño. Se verá que los sistemas proveen una disciplina más que un límite al proceso (...) pueden ser elaborados para abordar infinitas variaciones y complejidades.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 21)

Lo que interesa anotar, es la capacidad de Eisenman para lograr a través de dos analogías provenientes de disciplinas en apariencia divergentes el desarrollo de un objetivo claro: Entender la forma arquitectónica como un sistema de relaciones en un delicado equilibrio. En su carácter organizacional, la arquitectura es entendida como un sistema relacional (Un equilibrio de carácter sistémico) en el que un lenguaje que logra comunicar⁷⁹ una idea. Tanto lenguaje como sistema por definición plantean delicados equilibrios entre medios y fines. Eisenman, pareciera plantear una idea incoherente al planteamiento general de la analogía sobre las relaciones, pero al final, lo que busca es entender tanto lenguaje como sistema, como medio para un fin: Entender un sistema de relaciones que no tiene nunca un mismo final, pero si, un mismo fin.

Esto es, como resultado, un modelo de pensamiento arquitectónico que permita entender que el problema de la configuración formal no es un problema del estado final del objeto en términos de su forma o configuración física, sino que además tiene que ver con el sistema de relaciones que soporta determinadas condiciones contingentes, o como las llama Eisenman, específicas. Este es el tema fundamental del desarrollo de la teoría formal de Eisenman: *Entender el sistema de relaciones que soporta el proceso arquitectónico.*

⁷⁸ “Un sistema es un conjunto de elementos en interacción dinámica, organizados en función de un objetivo” (Rosnay, 1977)

⁷⁹ No hay que olvidar que la comunicación se basa en la utilización de sólidos platónicos como puntos de referencia. Esta referencia se entiende como geométrica puesto que de su reconocimiento como sólidos absolutos (Apartado 2-C) se deriva el reconocimiento de las propiedades de la forma genérica, que es al final el sentido de la condición genérica de la forma.

De hecho, esto explica una importante contradicción en el argumento de Eisenman: Por un lado, presenta cómo tras los diagramas de Corbusier, se encuentra el Vocabulario, sintaxis y gramática de un lenguaje formal. Esto es explicado en el capítulo 3 dedicado a los sistemas formales. Sin embargo, no hay que olvidar que el vocabulario se deriva de las propiedades de la forma genérica (Masa-superficie-volumen-movimiento). Es interesante ver como la definición acotada de las propiedades no basta para explicar el problema de la forma arquitectónica en una situación específica. *Es el sistema de relaciones lo que determina en realidad la relación real con los objetos arquitectónicos.* No hay que olvidar que el problema teórico de la tesis se centra en entender la relación teoría-obra y no teoría-historia. Esto devuelve el foco disciplinar de la arquitectura al pensamiento lógico del problema arquitectónico y no al pensamiento contextual. La analogía⁸⁰ al lenguaje, en lugar de distraer concentra la atención en construir el problema real de las relaciones. Ya se verá cómo la analogía no cae en el problema contextual, sino que exterioriza de manera procedimental maneras de explicar sistemas de relaciones.

Es por ello, que Eisenman, no utiliza a Corbusier explicando cómo los 4 diagramas contienen los elementos de la arquitectura y las propiedades de la forma genérica en la arquitectura. De hecho, su definición es más precisa: Entiende como las 4 composiciones contienen el Vocabulario, Sintaxis y Gramática de un lenguaje formal. Eisenman, desde los planteamientos teóricos de Corbusier implícitos en las 4 composiciones publicadas en su obra completa, desarrolla un sistema de relaciones preciso para lograr construir formas coherentes de explicar esta capacidad de la arquitectura para tener componentes universales y particulares a la vez. **(Gráfico 19)**

Este es el particular del cual se ocupa este punto específico: Los préstamos externos que realiza Eisenman, en este caso desde el punto de vista

⁸⁰ "ANALOGÍA es, en términos generales, la correlación entre los términos de dos o varios sistemas u órdenes, es decir, la existencia de una relación entre cada uno de los términos de un sistema y cada uno de los términos de otro. La analogía equivale entonces a la proporción, la cual puede ser entendida cuantitativa o topológicamente. Se ha hablado también de analogía como semejanza de una cosa con otra, de la similitud de unos caracteres o funciones con otros. En este último caso la analogía consiste en la atribución de los mismos predicados a diversos objetos, pero esta atribución no debe ser entendida como una determinación unívoca de estos objetos, sino como la expresión de una correspondencia, semejanza o correlación establecida entre ellos. Justamente en virtud de las dificultades que ofrece este último tipo de analogía se ha tendido con frecuencia a subrayar la exclusiva referencia de la analogía a las relaciones entre términos, es decir, a la expresión de una similitud de relaciones. Aun aplicada a cosas, y no a relaciones, la analogía parece referirse, por lo demás, siempre a las proporciones estricto." (Ferrater Mora, 2004, pág. 719)

analógico, que tienen que ver con la capacidad de dar sentido a relaciones. En este caso, y en particular en las 4 Composiciones de Corbusier, la interioridad no es debatida en términos generales, los diagramas son utilizados por Eisenman para presentar las relaciones. En este sentido, en la tesis de Eisenman existen dos grandes esfuerzos cruzados entre sí, en dos grandes marcos de trabajo: Por un lado, uno dedicado casi exclusivamente a la *interioridad*, y por el otro lado, otro dedicado casi exclusivamente al *sistema de relaciones*, en este caso el desarrollo de los sistemas y del lenguaje. Peor no hay que olvidar cómo, esto se desarrolla desde la relación con el *análisis de ejemplos de arquitectura*, y por el otro lado, el diálogo con el contexto que le rodea. **(Imagen 21)**

El centro disciplinar de la discusión esta sin lugar a duda, focalizado en esto dos grandes marcos procedimentales que como se verá resultan fundamentales para su carrera posterior⁸¹.

b. La dialéctica del orden: El vocabulario y su relación con el par sistema-lenguaje.

"Un Sistema es entonces la organización y el control, tanto perceptual como conceptual, de estas articulaciones y distorsiones. Se deriva inicialmente de una forma genérica sugerida por los requisitos programáticos. Utiliza un vocabulario derivado de las cualidades inherentes de esta forma genérica. Ordena este vocabulario mediante una gramática y una sintaxis para producir un estado final en el que todas las partes están totalmente estresadas y utilizadas, y existen en un delicado equilibrio y equilibrio." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 95)

Ya se presentó como, la correlación entre dos ideas que, aunque sirven para un mismo fin en la tesis de Eisenman, establecen mecanismos de control particulares cada una según sus propias necesidades. Una, la idea de lenguaje, la otra, la idea de sistema. Las dos sirven a un mismo objetivo: El

⁸¹ Sobre este tema, el propio Eisenman indica sobre su tesis: "(...) la historia superará la escritura defectuosa y las ideas subdesarrolladas para revelar el verdadero valor de este trabajo inicial en mi carrera posterior." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 381)

desarrollo de una arquitectura más racional, anclada en las bases de una reflexión de mayor envergadura. Ya se ha visto cómo Eisenman, plantea una relación con el lenguaje que desarrolla un papel más operativo que académico. Es claro, que el lenguaje para Eisenman, no tiene que ver con la discusión tradicional del orden (Aunque la incluye de manera implícita), sino que se desarrolla desde otros problemas en un sentido más operativo, relacionado al *proceso*.

Sobre los sistemas es importante acotar el valor que estos tienen para Eisenman. El tema fundamental de los sistemas es que se derivan de una necesidad de orden, que como ya se ha dicho, debe tener la capacidad de manifestar *perceptualmente* la esencia *conceptual* de un edificio, esto es, las relaciones propias de la forma, es decir lo *Formal*. Ya ha quedado claro que la esencia de este orden viene de la discusión de la forma, la forma genérica y sus propiedades, y la relación que estos tienen con la relación de medios relativos y absolutos. Parte de esto tiene que ver con la transmisión de la idea relacionada con la idea de lenguaje⁸². El problema fundamental establecer un lenguaje y un orden sistémico para ese lenguaje, que logre comunicar clara y comprensiblemente la esencia formal de cualquier situación arquitectónica. Lo que interesa destacar, es que en el marco planteado por Eisenman, la idea de orden evoluciona en un sistema que está basado en una compleja dialéctica resultante de las demandas de la forma genérica y específica en el proceso de diseño. A partir de estos se puede construir una dialéctica entre sistema y lenguaje, en el que la producción de información se determina a partir de la relación de información entre las partes.

Para Eisenman, cualquier arquitectura racional, independiente de su estilo o periodo histórico ha tenido una base sistémica: Los arquitectos han invocado sistemas en su trabajo que influyen, ordenan y determinan la forma específica de sus edificios. El objeto de los sistemas formales en sí misma, supone el desarrollo de una terminología de la forma arquitectónica que sirva de base para la comunicación de una idea determinada. Es mediante la aplicación de estas ideas que se contraponen y complementan dos definiciones distintas: Una la del lenguaje, que se deriva de las propiedades

⁸² No hay que olvidar que Eisenman deriva la discusión sobre el lenguaje formal de Corbusier, pues llega a la conclusión de que implícitos en las 4 composiciones de la forma de Corbusier se encuentra la gramática, el vocabulario (Derivado de las propiedades de la forma genérica) y la sintaxis de un lenguaje formal. (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 21)

de la forma genérica en la arquitectura, es decir, del vocabulario, el otro los sistemas que ordenan el vocabulario de la forma (**Gráfico 19**).

Es claro que el vocabulario de la forma toma en este punto un carácter especial. Domina y determina las relaciones en las que vinculan tanto sistemas como lenguaje. Esto es determinante en tanto los dos dependen de este. Por un lado, los sistemas organizan el vocabulario y por el otro, el vocabulario⁸³ es la base de la propuesta de Eisenman para un sistema formal (**Gráfico 20**). Esto, aunque parezca una redundancia, determina la manera en que Eisenman afronta el programa: Por un lado, del vocabulario y su relación con el lenguaje se deriva la analogía con la sintaxis y la gramática. Por el otro, de las relaciones internas entre cada una de las propiedades que configura el vocabulario, se determina un sistema que debe interactuar con los otros. Esto permite a Eisenman convertir la analogía en un mecanismo, que de hecho, revela es un modelo particular de pensamiento referido al proceso. Es por ello el énfasis teórico que la tesis otorga al diseño.

Sistemas y lenguaje, interactúan entre sí de manera específica. Por ejemplo, el lenguaje se deriva de las propiedades de la forma. Los sistemas ordenan el vocabulario. Pero son los sistemas los que determinan el marco de trabajo de la sintaxis y la gramática. Sistema es un conjunto de reglas que gobierna la distorsión de la forma genérica, y que precisamente ha sido invocado con el fin de clarificar tanto la intención como la función del edificio (**Gráfico 18**). Como cada sistema tiene sus propias leyes autogeneradas y que responden a las condiciones de la forma genérica, se podría decir que el sistema es un conjunto de relaciones que generan un orden derivado de las propiedades de la forma y que, al entenderse el sistema como un sistema de relaciones ordenadas, se asume que no hay reglas arbitrarias, y que en esta perspectiva *no hay elementos buenos o malos, sino que se consideran como parte de una red de relaciones*.

“(...) No hay decisiones arbitrarias. Ningún elemento formal es bueno o malo en sí mismo: Esto solo es posible cuando se considera como parte de un Nexus

⁸³ “Para entender la base conceptual de la forma arquitectónica, es necesario aislar aquellas propiedades que se relacionan a la forma genérica en su contexto arquitectónico. Estas son volumen, masa, superficie, y movimiento: Movimiento siendo considerada como la propiedad de la forma genérica, esencial para la experiencia y por lo tanto la comprensión de cualquier situación arquitectónica. Estas propiedades van a proveer el vocabulario básico para un lenguaje formal, que clarificará los aspectos conceptuales, así como los aspectos de una situación específica.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 57)

de relaciones (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 89)

Este es precisamente el enlace que existe con el pensamiento sistémico. En términos de los valores formales de la arquitectura, se considera que no hay juicios de valor estético subjetivo o personales, sino decisiones lógicas remitidas al antecedente genérico que se desprende de su base conceptual. En ese sentido, es irrelevante pensar si determinado edificio nos complace visualmente (Se asume por tanto que no hay un edificio para una sola función o forma específica): Lo que se debe pensar es si el sistema formal generado, tiene una correspondencia con su condición genérica, que, permite dar cuenta de un sistema de orden claro y coherente a dicho antecedente. Precisamente, esta dialéctica entre la forma específica y la forma genérica, que se puede entender como la organización u ordenación de la forma arquitectónica en el *proceso de diseño* es lo que se entiende como un *sistema formal*.

Precisamente el vocabulario evoluciona en la forma de un sistema, con el fin de dar claridad al desarrollo de los criterios de diseño, para que el juicio de valor sea la transmisión de la idea principal (la articulación de estos factores con el antecedente genérico) a quien recibe esta idea. Es por ello, que el sistema se define en primera instancia en la existencia de un equilibrio en el orden entre la forma genérica (Antecedente genérico y sus propiedades) y Forma específica.

La dialéctica de los fines relativos y absolutos que en su nivel más general se revela en la Forma en su estado conceptual y en la forma en su estado genérico, establece el marco operativo de la dialéctica sistema - lenguaje. La forma en su estado conceptual, debe reconocer los requisitos de la condición genérica a través del control específico de sus propiedades: La forma en su estado específico, provee los medios perceptuales para comprender el orden sistémico, que es, en otras palabras, establecer como toda forma específica se relaciona de manera directa a un antecedente genérico. De nuevo, la estrategia teórica que incluye la relación entre medios relativos y absolutos es puesta al servicio del análisis del proyecto. Derivado de esto, Eisenman concluye que, si el edificio no responde por completo al sistema, el sistema fue pobremente concebido. Esto elimina el carácter subjetivo de la evaluación pictórica y devuelve de manera inmediata el énfasis al pensamiento racional que desea encontrar tras la arquitectura moderna, y

que determina no solo el desarrollo de un lenguaje, sino, además, la cercanía que Eisenman establece con la obra y en particular la discusión de Le Corbusier⁸⁴.

El control sistémico, se produce de manera sincronizada con dos factores importantes que hay que tener en cuenta. Ya se había estudiado en el capítulo 2 como la forma nace como respuesta a consideraciones internas y externas. Los sistemas, como se derivan de las propiedades de la forma se confirman en primera instancia como derivaciones de dos requisitos: *Un programa dado y un sitio dado*. Con esto la primera *intención* queda desarrollada, entendida como la unión conveniente de una *forma, un sitio y un programa* dado. Esta primera respuesta determina la aplicación de los sistemas formales en el *proceso de diseño*. Los requisitos internos, se manifiestan en la aparición de un volumen, pero de carácter genérico. Es importante recordar que el volumen (La propiedad generadora de la forma genérica) puede tener estado Continuo o estático. Uno se resiste al cambio, el otro lo acepta. Este es el papel de los sistemas. Tiene el papel fundamental de mediar entre las características generales y particulares de determinada arquitectura, pero sin limitar la forma a una sola, o única respuesta. Es por ello, que Eisenman evita la regla y determina el principio como mecanismo rector de su teoría formal, en tanto asume que los sistemas formales, aceptan el cambio, aunque mantengan su antecedente genérico a la vista. En ese sentido, el antecedente genérico, permite que la intención, la función y el sitio, *deformen* el volumen genérico, para que, en esta *deformación* se produzca una forma específica. Esto es lo que en palabras de Eisenman entiende como la *arquitectura en una situación específica*. Esto se explica al interior de la tesis con conceptos hermanos que Eisenman utiliza dentro de la tesis: Esta respuesta a los factores externos, como el sitio o el movimiento externo, es denominada como *Distorsión, Dislocación, Deformación o Articulación*. El objeto de los sistemas es poder controlar estas distorsiones por medio de la implementación del vocabulario **(Imagen 22 y 23)**.

“Un sistema es entonces la organización y control, tanto perceptual como conceptual, de estas articulaciones y distorsiones. Este se deriva inicialmente de una forma genérica que fue sugerida por los requerimientos programáticos. Usa un

⁸⁴ Sobre el artículo de Rowe sobre la Tourette, Eisenman comenta: “(...) Siempre me pareció extraño que Rowe nunca siguiera esta línea de investigación ni la llevara más lejos (argumentaría que era porque Le Corbusier nunca publicó ninguna elevación después de ese proyecto, mientras que yo diría que fue su pérdida de fe en la abstracción (...))” Pie de página al borrador de 1995. (Eisenman P. , Writing Inside Darft - Part 2 , 1995)

vocabulario derivado de las cualidades inherentes de esta forma genérica. Usa este vocabulario mediante una gramática y una sintaxis para producir un estado final donde todas las partes están totalmente tensionadas entre sí y utilizadas, y existe un delicado balance y equilibrio.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 95)

Este es el problema fundamental de los sistemas formales: organizan el vocabulario mediante la gramática y la sintaxis, que no son más que otra cosa que la interacción sistémica de las propiedades de la forma ante las determinantes externas que la modifican, empezando con el programa y el lugar para dar como respuesta primaria una intención determinada. La respuesta de una situación arquitectónica específica, se da ante las variables externas al objeto mismo. Este es sin lugar a duda uno de los grandes aportes de la tesis de Eisenman: *Entender una condición estable y una condición inestable a las condiciones externas a la situación arquitectónica misma*. Eisenman entiende que existen condiciones genéricas que en abstracto leerá como estables y que sin relacionar con aspectos más profundos de la arquitectura, le permitirán desarrollar un marco de lectura para cualquier forma arquitectónica específica. De la condición genérica de la forma arquitectónica de la que se desprende las propiedades de la forma arquitectónica, se despliega todos los sistemas que, en conjunto con la sintaxis y la gramática, darán el sentido de orden a las situaciones particulares.

Un marco conceptual y un marco perceptual, se organizará tomando como base los dos principales sistemas formales: *El Central y el lineal*. Es notable entender que toda la jerarquización que se construye desde la idea de forma arquitectónica y que permite clarificar la idea de forma genérica y específica, aplica también para la organización de los sistemas. Eisenman, entiende como el antecedente genérico, en este caso la *forma genérica en relación con la arquitectura*, organiza conceptualmente los sistemas formales mientras que el vocabulario de la forma, es decir las propiedades de la forma genérica, organizan las propiedades perceptuales, mediante lo cual, se organizarán las dos grandes categorías adicionales del lenguaje formal, la sintaxis y la gramática : El conceptual, a cargo del antecedente genérico (Que como se verá produce las reglas de organización o sintaxis) y el orden perceptual que tiene que ver con las propiedades genéricas de la forma (Vocabulario y la gramática).

“Los sistemas son un orden para el vocabulario de la forma. Proporcionan el marco dentro del cual se implementan la sintaxis y la gramática. Como los sistemas se invocan principalmente para ordenar y aclarar el propósito y la función de cualquier edificio, debe ser inherente a su desarrollo la sintaxis y la gramática necesarias para todas las formas de comunicación. La sintaxis es el conjunto básico de reglas de control; por lo tanto, la disposición gramatical debe derivarse del antecedente genérico. La gramática de cualquier sistema está esencialmente relacionada con la implementación del vocabulario formal en situaciones específicas. Por lo tanto, las distorsiones de la forma genérica pueden pensarse como la gramática, el uso específico del vocabulario y las reglas que gobiernan las distorsiones, que pueden considerarse como un sistema. Cada uno de estos sistemas tiene su propio carácter genérico esencial y sus propias leyes autogeneradas que deben ser comprendidas y seguidas.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 89)

Como es de esperarse los sistemas formales se derivan directamente de las propiedades **(Ver Gráfico 18)**: Los sistemas volumétricos, de movimiento, y los de masa y superficie. Lo que resulta interesante, es que el planteamiento de los sistemas formales tiene implícito en sí una reflexión sobre la dependencia que ellos tienen entre sí. Solamente con revisar las clasificaciones de los sistemas, se hace evidente esta relación.

Tanto sistema, como lenguaje, están derivados de una consciencia del autor que direcciona su pensamiento teórico hacia un establecimiento de la noción de relación, en la que las propiedades de la forma interactúan con los requerimientos programáticos, del lugar y funcionales para revelar una intención, que según el reclamo de Eisenman, debe tener una base racional, que es igual para cualquier arquitectura. Esto, revela una consciencia del autor, por entender dos estados incluidos al mismo tiempo en cualquier arquitectura: Uno proveniente de una *base racional y estable*, derivado de la relación con las geometrías absolutas que generan el estado genérico; *otra inestable y cambiante*, que viene derivada de una idea particular de cambio (Distorsión, deformación, cambio, articulación) que permite el estado específico de la arquitectura y que depende de condiciones particulares a cada situación específica. El primero la sintaxis, el segundo la gramática.

c. La estrategia de la primera planta: *Sintaxis y la Gramática como catalizadores de lo específico.*

*“La esencia de cualquier forma es formal.
Focillon”*

(CCA, 2010, pág. Caja 2008:0016:559)

(Ver Imagen 24)

En todos los dibujos analíticos de los proyectos de los 4 maestros elegidos por Eisenman, existe un factor común que es importante resaltar: Hay un énfasis sobre la planta y los problemas propios del primer piso, que es común a los 8 edificios analizados. Aunque en algunos casos, se puede observar una exploración sobre los problemas de los pisos superiores, es un hecho contundente que los análisis en general, se concentran en la primera planta o mejor en la que coincida con el acceso **(Imagen 25)**. Un caso ejemplar, se encuentra en los dos análisis de Corbusier. Tanto en el Pabellon suizo como en la Cité Refugé, los análisis están concentrados en el problema general del acceso **(Imagen 26)**.

La tensión que existe entre los dibujos analíticos en planta y el desarrollo de los sistemas formales, se aclara mediante el estudio tanto de la gramática como de la sintaxis. No hay que olvidar que los sistemas despliegan el marco de trabajo para la sintaxis y la gramática del vocabulario formal, pero así mismo, los sistemas gobiernan las distorsiones mediante la aplicación de reglas⁸⁵ que son específicas de cada edificio en particular. Esto implica en otras palabras, que Eisenman, no busca hacer un catálogo de operaciones formales, en tanto existe un intento por no codificar reglas, sino por establecer principios de acción, que, por lo tanto, deben ser entendidos como una necesidad de controlar la relación con el antecedente genérico y así mismo con las características propias de cada forma específica.

“(...) la entrada a un edificio no debe simplemente reconocer la transición de adentro hacia afuera, sino que también debe proporcionar un comienzo para un sistema de movimiento en todo el edificio. Otro requisito sintáctico importante es la modificación del estado interno genérico producido por las

⁸⁵ **Nota del Autor:** Hay que tener en cuenta que la utilización de la palabra regla para Eisenman, aunque se encuentra restringida por el mismo para su investigación, es utilizada al interior del texto como un mecanismo para presentar el Estado Específico.

fuerzas externas que actúan sobre él. Así, una organización centroidal interna, que inicialmente sugiere cuatro lados iguales en su estado genérico, cuando se coloca en ángulo recto con un eje de movimiento externo, debe mostrar el efecto de este eje externo en la forma específica resultante. Las distorsiones del estado genérico resultan de la presión de un eje en ángulo recto con respecto al edificio, por lo tanto, será de naturaleza diferente a las distorsiones producidas por un eje paralelo al edificio. El sistema resultante debe entonces confirmar y ordenar estas deformaciones de la forma genérica.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 113)

Esto, implica que Eisenman construye una reflexión sobre la cual se entiende a cada arquitectura como particular en sí misma⁸⁶. Esto, busca aclarar dos aspectos relevantes: Primero, la intención se controla mediante la sintaxis y la gramática que tiene su base en el desarrollo de los sistemas (que es producto de la relación entre lugar, programa y función). Segundo, la forma genérica se distorsiona por medio de estos factores externos, que son controlados por el problema sistémico, y que siguen determinados principios que pueden ser rastreados. Esto, es una indicación latente de cómo, la utilización de la primera planta responde a explorar aspectos propios de las relaciones formales que a Eisenman le interesan, y que sitúan su desarrollo conceptual en la operación analítica que se concentra en las relaciones entre el control de la sintaxis (las reglas y el orden conceptual) y la gramática y el vocabulario (orden perceptual).

En este sentido, la sintaxis son las reglas que se derivan del antecedente genérico. De estas depende la implementación del vocabulario en una situación específica. Los principales requerimientos sintácticos pueden entenderse de la siguiente manera:

- a. *Principales sistemas de Organización:* Los derivados de las dos condiciones genéricas principales la central y la lineal.
- b. *Reconocer el sistema formal como entidad completa:* Con un inicio, un medio y un remate.

⁸⁶ “El arte, al estar formado por una colección de **objetos singulares** que contienen respuestas diversas e incluso contrapuestas a un mismo problema, tiende a promover un conocimiento que no puede quedar encerrado en fórmulas (...)” (Marti Aris, 2007, pág. 27)

- c. *Modificación del estado genérico*: modificación del estado interno genérico producido por las fuerzas externas (Vectores) que actúan sobre él.

Sobre esto, es importante tener en cuenta cómo, Eisenman, quiere establecer una suerte de postura como respuesta al contexto, en la que la arquitectura no debería responder a estímulos visuales derivados del trabajo sobre los volúmenes platónicos, sino mejor de una base racional derivada de sus lógicas y propiedades inherentes. Eisenman revisa de manera implícita al interior de la tesis, primero que Corbusier, no plantea una postura clara entre la relación percepción – concepción, y segundo, que la arquitectura no se ocupa de resolver volúmenes ‘bellos’. En este sentido, la respuesta racional se deriva de una respuesta lógica a su antecedente genérico, que puede dar una respuesta específica a condiciones particulares. Es por ello, que el énfasis al lugar se produce en el análisis de Eisenman sobre el problema de la sintaxis, en este caso referida a la que entiende el edificio como entidad completa, y sobre la que se concentra específicamente en el inicio del edificio. Las 3 condiciones sintácticas que enuncia Eisenman, tienen que ver directamente con la relación entre lo que cada arquitectura distorsiona o lo que no, es decir, la relación entre el antecedente genérico y las condiciones específicas.

Hay una suerte de pensamiento *anterior* a la tesis misma de Eisenman que se mantiene vigente en la tesis. Hay que recordar que, derivado de los planteamientos de Geoffrey Scott, uno de los problemas principales de una teoría open-ended, es que pueda compilar las teorías precedentes a manera de principios de aplicación continua. En el caso particular de la segunda condición sintáctica, reconocer el edificio como una entidad completa con inicio, medio y final, que puede ser tomada de la tratadística tradicional que codifica la noción de orden⁸⁷, es transformada para entender que el edificio

⁸⁷ Sobre esto, en la tratadística en general, existe un desbalance entre la relación de fines relativos y absolutos. Por ejemplo, en Vignola, ya se hace evidente solo a través del título “Reglas de los cinco ordenes de arquitectura” la evidente contradicción entre regla y principio. Pero esto se torna más complicado cuando se inicia la descripción del tercer capítulo, en el que la no distinción de regla con principio, o de parte con objeto, tiene como resultado que par Vignola solo existe una resolución posible de un edificio: “*Capítulo III / Los órdenes de arquitectura en general. / Entendemos por orden de arquitectura una disposición proporcionada de los tres miembros o partes principales que lo componen, y son la columna, el pedestal y el cornisamiento: Cada una de estas tres partes se subdivide en otras tres. Las partes de la columna son el fuste, el capitel y la basa; las del cornisamiento son el friso, la cornisa y el arquitrabe; y las del pedestal son el dado, la cornisa y la basa*” (Vignola, 1858, pág. 7)

plantea todo un sistema en el que, por ejemplo, el inicio es entendido como la relación con el exterior que articula el acceso general (**Imagen 27**). Esto implica reconocer que el acceso, tiene la capacidad de modificar de manera concreta la forma genérica, y que estas tensiones del lugar deben ser reconocidas. La aplicación de la sintaxis inicio, desarrollo y remate sirve de medida precisa para el rastreo de las distorsiones, puesto que al final se asume que cada parte recibe la distorsión de manera distinta. En ese sentido, el inicio, debe tener un papel especial en esta sintaxis, pues es en la respuesta con el lugar donde se manifiesta más la *presión* de las fuerzas externas. Precisamente, la sintaxis inicio, medio, final, es la clave que explica la relación que Eisenman establece con los análisis que realiza en la primera planta. Se podría asegurar, que en el marco de la tesis de Eisenman, la primera planta es la catalizadora de las distorsiones y que es en esta planta donde se puede rastrear no solo la evidencia del antecedente sino que además, contiene las claves de cómo este antecedente ha manejado las distorsiones causadas por los vectores externos.

Cada parte del edificio, visto de esta manera, tiene la “Responsabilidad” de responder a una determinada condición sistémica. Esta respuesta, se construye a partir de las tensiones externas que la deforman o distorsionan. Las distorsiones serán pues las evidencias de estas fuerzas que alteran la condición genérica. De hecho, Eisenman considera a las distorsiones de la forma genérica precisamente como “líneas de fuerza”: Entender las distorsiones como *líneas de fuerza* permite una imagen mental precisa que permite dar cuenta del efecto de una distorsión sobre la forma genérica.

“(...) es necesario examinar las distorsiones producidas por diferentes combinaciones de vectores internos y externos o líneas de fuerza para aclarar el uso de la sintaxis en una situación específica.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 117)

Es importante entender esta distinción realizada por Eisenman. Al cualificar los generadores de las distorsiones como *líneas de fuerza* y como *vectores*, establece un dialogo con la idea de vector entendida en el movimiento. Esto implica dar cuenta de un sistema de factores internos y externos al edificio, que tienen la capacidad de deformar la condición genérica. Los dibujos de análisis estructural realizados por Eisenman en su maestría en Columbia, tienen una similitud con esta condición planteada en la tesis de Eisenman. De hecho, los esquemas analíticos muestran un énfasis sobre las presiones y las

deformaciones que, aunque pueda ser un poco obvia, parece ser entendida de la misma manera por Eisenman al tratar el tema de las distorsiones (**Imagen 28**). Al interpretar las distorsiones como producto de las condiciones del sitio y además de los vectores externos (Es decir el movimiento) se producen dos situaciones que hay que destacar: La primera, entender que el punto donde el exterior toca el edificio es el inicio del mismo, en donde la idea tradicional de basamento proveniente de la tratadística, se transforma en una parte del edificio que asume por su propia naturaleza las deformaciones iniciales de la forma genérica. La segunda, es que tanto el cuerpo del edificio como el remate, deben por igual asumir estas deformaciones y buscar mediante el control sistémico de las propiedades dar un sentido de orden remitido a su condición genérica, que permita controlar la forma arquitectónica (Acá es donde opera la masa, la superficie y la Grilla como las propiedades de control de la forma). Si se mira con cuidado la clasificación de 3 tipos de líneas de fuerza de Eisenman revela en el fondo esta condición (**Gráfico 21**):

- a.** Fuerzas Internas
- b.** Fuerzas Externas
- c.** Fuerzas internas y externas

Más allá de realizar un resumen de las líneas de fuerza que generan las distorsiones, lo que interesa resaltar, es el carácter que esto genera en el estudio de Eisenman. Ya se ha presentado como, Eisenman presenta las propiedades de la forma genérica por aparte, pero se puede encontrar que estas operan por pares dialécticos que generan lecturas ambiguas sobre las cuales se desarrolla la forma arquitectónica. Estas duplas, jugarán un papel fundamental sobre el control de las distorsiones. La relación masa – superficie, revelará y ayudará a controlar las deformaciones de la forma genérica mediante el desarrollo de la forma específica. En el caso de la relación Volumen-Movimiento, esta será la que revele y controle, en algunos casos, parte de las líneas de fuerza generadoras de las distorsiones. Todas las propiedades tendrán la responsabilidad de ayudar a controlar cada una de las fuerzas que generan las distorsiones⁸⁸. Esto se ve claramente reflejado en los

⁸⁸ **Nota del Autor:** En el caso de las *fuerzas Internas*, Eisenman distingue las líneas de fuerza como vectores dinámicos que pueden ser inherentes a las organizaciones y que por lo tanto pueden ser de dos tipos. *Volumétricos o de movimiento*. En el caso de las *fuerzas externas*, son vectores causados por los *sistemas de acceso* que tienen que ver con los ejes dominantes del lugar respecto a la forma interna que puede ser o lineal o

ejercicios de taller que Eisenman diseña entre 1960 y 1963 (**Imagen 2**). En particular, en los ejercicios planteados por Eisenman en Cambridge en 1963, hay una fuerte influencia de la teoría formal que desarrolla en la tesis sobre la formulación del ejercicio. De hecho, se concentran en que los estudiantes exploren la naturaleza de estas deformaciones y su resolución sobre este problema específico (**Imagen 29**).

Lo que se quiere señalar con lo anterior, es que en el desarrollo analítico de los 8 proyectos escogidos por Eisenman, hay un consciente énfasis en la forma en que se concentra sobre la primera planta, porque, como se ha presentado, es en esta planta donde se reflejan las distorsiones propias del reconocimiento de la Sintaxis inicio, desarrollo, remate, y precisamente es sobre esta sintaxis donde se concentran las tensiones externas, o vectores, en forma de deformaciones. Traer un principio compositivo que hace parte de la tratadística tradicional como una regla formal, tiene una potencia operativa para Eisenman: Le permite identificar fácilmente la intención primaria de la forma mediante el estudio de la relación entre programa – lugar. Pero lo que se quiere destacar es que, identifica, que donde el proyecto “toca el piso”, es donde Eisenman identifica que se reflejan las distorsiones que evidencian la racionalidad del edificio, o no. Entender las distorsiones, estudiarlas y reconocerlas, permite a Eisenman reconocer que el volumen y el movimiento sobre el acceso y su repercusión en el control de la forma específica, le permite a Eisenman operar para entender la gramática particular de cada edificio escogido en la tesis (**Imagen 25**).

central (*Respondiendo a la sintaxis de la organización básica*). Por último, la combinación de *fuerzas externas e internas*, que tiene que ver con los conflictos entre los ejes predominantes del lugar con el objeto arquitectónico.

4. Análisis como Mecanismo:

Análisis prospectivo: *Pensar y representar.*

“Entre el hombre y las cosas, la comprobación de su mano” (Oteiza , 1993, pág. Índice Epilodal)

El problema analítico de la tesis puede entenderse desde 3 puntos de vista diferentes, pero codependientes entre sí: Primero, desde el frente teórico que construye la aproximación lógica a la forma arquitectónica; Segundo, desde el frente procedimental referido al dibujo y tercero, desde el objeto-libro mismo. Esto sucede porque Eisenman ha jugado muy delicadamente con las maneras de enfrentarse al análisis, y por tanto de enfrentarse a los problemas que este implica. Ya se ha dicho como inmersa en la discusión teórica sobre la arquitectura Eisenman afronta el análisis como una de las herramientas que le van a permitir construir su teoría formal. Sin embargo, es importante acotar más precisamente el problema analítico, pues es donde se esconde parte del éxito de sus propuestas, y, de hecho, este método desbocado hacia el dibujo se enfrenta de manera contundente con su carrera posterior, en la que numerosos análisis no solo teóricos sino procedimentales en sus propios proyectos le servirán para su carrera profesional.

Este es un punto fundamental. Estos tres temas se articulan de manera precisa en métodos teóricos y métodos gráficos que permitan la construcción de un método analítico para el desarrollo de sus ideas. Recordemos, que un tema fundamental de la teoría formal desarrollada por Eisenman tiene que ver con el desarrollo de un mecanismo analítico que tome como base el estudio de obras. Eisenman construye desde la visión de Scott el problema de la teoría como análisis estético en el sentido estricto: Entendiendo la arquitectura como un arte. Los tres puntos anteriores se convierten en un pretexto para desarrollar los dos grandes temas analíticos de la obra posterior del arquitecto: Dibujo y pensamiento.

Esto es fundamental porque uno de los temas fuertes que se observan al estudiar la obra teórica de Eisenman, y en particular su tesis de doctorado tiene que ver con el diálogo consciente de estos temas. Como se verá, tanto pensamiento como dibujo,

se volverán materia de un solo objeto: El libro – objeto. Esto, es en palabras de esta investigación: El *artefacto analítico*.

Ya se ha visto, como el análisis hace parte de una disposición teórica propia de Eisenman para desarrollar su estudio. El análisis dentro de la tesis de Eisenman, posee un importante rol, para el desarrollo de la teoría formal que intenta llevar a cabo. El análisis, es el componente básico que le permite dar sentido al trabajo disciplinar sobre el cual reposa su trabajo formal. No hay que dudar, que un avance significativo en su tesis supone sin lugar a duda el desarrollo e implementación de un método analítico, como parte de su teoría formal, está incluyendo, a sus dibujos como centro.

Este componente que nombra en el epílogo al describir su tesis da cuentas de una estructura de pensamiento que siempre tiene en cuenta el sentido del análisis como mecanismo de pensamiento disciplinar: “(...) *Un trabajo analítico relacionado con lo que había aprendido a ver (...) en un constructo teórico que reposara sobre Arquitectura Moderna (...)*” (Eisenman P. , *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pág. 380). El problema analítico arranca sobre la discusión planteada en la introducción: La teoría se entiende desde la aproximación realizada por Summerson en su conferencia en el R.I.B.A. en el 57, como “(...) *una pregunta de dos ejercicios bastante prolongados en análisis y síntesis*” (Summerson, 1957, pág. 307). Teoría y análisis son conceptos codependientes para Eisenman puesto que, para este, la teoría no se puede entender fuera del sentido artístico como lo sugiere Scott, en el sentido en que las reglas o ideas no se derivan de sí mismas sino del análisis de repertorios arquitectónicos.

a. Análisis y pensamiento: Definir la operación lógica-analógica.

“Cito a continuación una frase de Valerio Pezza en la que esta idea se expresa con gran claridad: ‘La arquitectura no la constituyen los arquitectos, las biografías, las intenciones, las fechas, los manifiestos ni las fórmulas, sino las obras, las construcciones, y también los proyectos no realizados cuando están definidos de un modo preciso y observable’. El campo de descripción y transmisión de la arquitectura coincide con el de su definición, es intrínseco a ella, a su dato concreto, a su construcción; y conviene recordar a este propósito que el término construcción engloba tanto el resultado, la obra, como el procedimiento mediante el cual se define, tanto el hecho como el hacer” (Marti Aris, 2007, pág. 26)

Este es un tema que tiene que ver con la aproximación teórica de Eisenman que se concentra en dos problemas principalmente: Por un lado, el problema teórico y la discusión que sobre este genera. Por el otro lado, el problema sobre el lenguaje y como lo desarrolla. Es claro, que para Eisenman, tanto como Summerson (en un sentido opuesto a la tesis) como Scott (En un sentido más cercano a la tesis) contienen la esencia de la aproximación que Eisenman plantea dar a su sistema de análisis.

Entre la tensión de estos dos autores, se explica los procesos básicos de pensamiento teórico referido al análisis. De Summerson, establece herramientas mediante las cuales entiende la teoría, como un ejercicio continuo de análisis y síntesis de expresiones arquitectónicas. Para esto toma como punto de partida dos premisas fundamentales: Primero la noción de *solidos fundamentales* como base de la forma arquitectónica. Segundo, el principio de los *geométricos absolutos* como base del punto anterior. Por medio de esta lógica propone erigir *sistemas o disciplinas ordenadoras de la forma*. Eisenman construye la propuesta de desarrollar los sistemas formales aplicados directamente al *proceso de diseño*, por ello el sistema analítico se produce a partir de *planos genéricos*. De Scott, toma la idea de estudiar la arquitectura en tres partes (Científico, práctico, estándar estético) como un arte: Como un análisis estético. El *análisis estético*, para Scott, se vale de la teoría no como un set de reglas sino como una serie de *principios racionales y lógicos* tomados de la teoría precedente que la entienden como una *síntesis*

de esta teoría. Esto para Scott evita las interpretaciones subjetivas y evita que el conflicto entre las obras de arquitectura y la teoría no termine en un uso impreciso del lenguaje. Esto se basa en la relación entre *historia y objeto arquitectónico*⁸⁹. **(Gráfico 22)**

Entre estos dos autores y sus propuestas, Eisenman presenta su método analítico como sistema de pensamiento. Sin embargo, y aunque la base del sistema de pensamiento está anclado al interior de la tesis entre estos dos autores, es importante dar cuentas de un problema adicional derivado de dos situaciones cercanas a esta problemática. La primera, tiene que ver con el lenguaje como analogía. La segunda con la analogía como mecanismo de análisis de la obra.

Existe una relación con el lenguaje que enlaza análisis con la obra de arquitectura como foco procedimental. Uno de los temas más importantes que permiten construir un sistema analítico de pensamiento a partir de las premisas tanto de Summerson como Scott, es precisamente entender a la obra como centro de la teoría. En esta el análisis juega un papel fundamental en el sentido que de la obra pueden extraerse verificaciones a las propuestas formales de la teoría desarrollada, en este caso por Eisenman. Lo que interesa señalar, es el énfasis a la obra **(Gráfico 23)**. Ya fue explicado como la analogía se convierte en uno de los elementos fundamentales de la teoría formal de Eisenman. El lenguaje se convierte no solo en una herramienta, sino en una analogía que permite construir la idea de relación. Sin embargo, existe un tema más amplio que permite expandir el uso de la analogía a un terreno más amplio. Un aspecto notable de la analogía es que se convierte en herramienta de pensamiento no solo de las relaciones formales, por medio de la comparación con el lenguaje, sino que además estructura los mecanismos de pensamiento tras el desarrollo de la teoría formal de Eisenman. Al revisar el

⁸⁹ "Es solo un análisis estético y un análisis estético en el sentido más estricto que puede hacer que su historia sea inteligible o que nuestro disfrute sea completo" (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 345). Sobre esto también Antonio Armesto señala: "La arquitectura se las ha de ver necesariamente con el uso, con el sitio y con la técnica. Los tres ingredientes remiten a la naturaleza de manera obvia: el uso, a través de lo que algunos se empeñan en llamar función, se identifica con la vida, con su conservación y organización; el sitio como escena sobre la tierra y bajo el cielo, como geografía o topografía, incluso cuando el marco es la propia ciudad; la técnica porque toma de la naturaleza sus materiales aunque los transforme con destreza hasta hacer irreconocible su origen. Pero los hechos arquitectónicos, cuando de verdad llegan a serlo, se sustraen a esa determinación natural y alcanzan a tener especificidad y autonomía, es decir, obedecen a las leyes generales que gobiernan la naturaleza pero además, y esto es esencial, tienen sus leyes propias. Son objetos culturales que se recortan contra un fondo que es la historia. (...) La arquitectura es, así, una forma" (ARMESTO, 2000, pág. 34)

problema de los mecanismos de análisis referidos a la construcción de sistemas de pensamiento, es posible encontrar ciertas Herramientas comunes entre los mecanismos utilizados.

Dentro de la investigación de Eisenman, es posible encontrar problemas comunes de análisis referidos a sus dibujos, de hecho, es uno de los aspectos que lo hacen más reconocido en su carrera como teórico. Pero cuando se pone el foco analítico dentro de la tesis, en el análisis, sin mirar el problema gráfico, el problema revela un mecanismo preciso en el desarrollo del marco analítico, que sirve a Eisenman para desarrollar su problema sobre el lenguaje, la teoría y la interioridad. Se puede partir de una premisa para hacer este ejercicio, que ha sido expuesta por Eisenman desde las ideas de Summerson, que utiliza como ya se ha mencionado, de manera negativa:

“Ahora, en una situación como esta, puede argumentarse, debería ser posible armar una teoría de la arquitectura, sin mucha dificultad. Es simplemente una cuestión de dos ejercicios bastante prolongados en análisis y síntesis. Primero, reunir las ideas, examinar sus tendencias y significado comunes y alcanzar una serie de conceptos generales. En segundo lugar, al abstraer las características formales de un repertorio selecto de edificios modernos, eliminando simplemente elementos a la moda y proporcionando una gramática de la forma. Entonces solo quedaría para ilustrar cómo las formas incorporan las ideas.” (Summerson, 1957, pág. 307)

Esto se enlaza rápidamente a las ideas de Eisenman, en la que en el capítulo tercero se hace explícita la idea de análisis que promueve. Para Eisenman, la idea de análisis se enlaza de manera directa a la de abstracción y estudio de la cualidad separada de su todo. Esto posee una implicación mediante la cual, la propiedad abstraída tiene que ver precisamente con la idea de la identificación y estudio de esta, por medio de las propiedades de la forma genérica arquitectónica y de las propiedades perceptuales de la forma específica:

“La forma en que se piensa en su estado conceptual debe reconocer los requisitos de la condición genérica: la comprensión de este estado se realiza mediante un análisis de sus propiedades inherentes, volumen, superficie, masa y movimiento. La forma en su estado específico proporciona los medios perceptivos para la comprensión del orden sistémico. Este orden se clarifica por las propiedades de forma específica como la forma, la textura del color, el tamaño, la escala y la proporción. Un edificio que se realiza como una forma específica debe tener un antecedente genérico.

Este antecedente se relaciona con los aspectos formales de ese edificio: el estado elemental de ese edificio y la esencia de ese estado. Esta esencia, de cualquier forma, debe abstraerse, comprenderse y ordenarse antes de que se pueda obtener cualquier condición específica válida. El ordenamiento del estado específico se desarrolla a partir de la forma genérica que en sí tiene un orden inherente o implícito.” (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 87)

Perceptos vs conceptos, análisis vs síntesis, abstracción formal vs forma específica. Esta triplete de relaciones dialécticas asegura que Eisenman pueda construir su método analítico fácilmente. De hecho, la realidad de los mecanismos analíticos que se basan en esta triple relación depende de las múltiples relaciones inmersas en estas. De hecho, esta triple relación debería ser verificable tanto en el análisis teórico como en el análisis gráfico. La relación con el lenguaje está acá presente de una manera latente. De hecho, lo que articula la relación con el lenguaje depende de manera directa con todo concepto que permita rastrear la idea de relación. La relación con el lenguaje no tiene que ver con la idea de analogía lingüística, pero sí con la idea de analogía. Estas ideas dialécticas tomadas de las nociones que Eisenman plantea con las de análisis tomadas de Scott y de Summerson, tienen que ver en muchos casos con la idea de analogía. En la comparación Eisenman encuentra muchos de los mecanismos que permiten realizar análisis de manera sistemática inclusive sin dibujos.

En el primer capítulo, por ejemplo, la ausencia de dibujos es notable. Solo existen tres capítulos sin dibujos. La introducción, El primero y el quinto. Estos tres capítulos que están dedicados a problemáticas de la tesis en términos de teoría e interioridad, tienen la capacidad de armar el marco procedimental de la tesis sin relación gráfica alguna. Sin embargo, la pregunta se mantiene; ¿cómo se establece una idea de análisis en la tesis sin análisis gráficos?

i. De la analogía formal a la analogía paradigmática:

Un aspecto interesante del primer capítulo de la tesis es el hecho de que, al no poseer dibujos o imágenes referenciales, plantea la necesidad de nombrar determinados proyectos o partes de proyectos. Por ejemplo, para explicar el papel de la utopía como fin absoluto, pone de manifiesto los ejemplos de Sant

'Elia⁹⁰, o, como ejemplo de la Función Utilitaria referida a la técnica, a la Torre Einstein de Mendelssohn⁹¹. Es notable pues, que el mecanismo de comparación como herramienta analítica entra a jugar un papel importante. La obra de arquitectura, como mecanismo de comparación, entra a jugar un papel fundamental. El mismo Eisenman, a través de los postulados de Summerson, plantea al repertorio como herramienta básica del trabajo analítico. Esto se vuelve más relevante, en el capítulo 2, con la inclusión del dibujo como herramienta procedimental, en tanto la obra entra en la situación analítica como una herramienta de construcción de principios. De hecho, las propiedades del volumen, que como anuncia Eisenman, son la base de un lenguaje formal, se transforman en mecanismos concretos para activar la comparación entre proyectos y por tanto de análisis entre ellos. La analogía pues, no se limita a la comparación lingüística, en la que aspectos generales de las relaciones del lenguaje sirven a la idea de proyecto, sino que además se plantea la analogía como la comparación de proyectos. Ya se verá que la relación entre Corbusier y Terragni supone un mecanismo analítico fundamental, por las relaciones que establece entre ellos. Pero lo que interesa decir con esto, es el hecho de que la comparación desata un mecanismo analítico que solo se puede salvaguardar mediante la analogía⁹². La analogía establece un mecanismo analítico mediante el cual los elementos y vocabulario de la arquitectura, sirven a la comparación con otros proyectos,

⁹⁰ "Por ejemplo, al considerar un edificio, las entradas no pueden ubicarse donde no existan medios de acceso en el momento material. En esta medida, cualquier edificio debe reconocer los patrones externos dados, aunque estos pueden ser reconocidos como parte de un futuro absoluto. Para complicar aún más el problema, cualquier planificación debe tener en cuenta que cualquier orden futuro, por su naturaleza, no puede ser una entidad constante o estática. Debe pensarse más bien como continuo y capaz de aceptar el crecimiento y el cambio. Cualquier noción de un orden futuro en términos absolutos estaría abierta a la crítica de que es romántico-utópico. Los diseños de Sant'Elia para una 'Città Nuova' son ejemplos notables de este enfoque." (Eisenman P., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pág. 31)

⁹¹ El ejemplo se encuentra en uno de los pies de página referido a la forma utilitaria: "(...) Un ejemplo sería la racionalización, que fue originalmente una respuesta utilitaria al efecto de las tensiones del viento *. * Por ejemplo, el trabajo de la escuela expresionista alemana, especialmente la Torre Einstein, Postdam, 1919-1921, de Eric Mendelsohn." (Eisenman P., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pág. 43)

⁹² "(...) El pensamiento analógico concibe el mundo como un entramado de correspondencias. (...) La arquitectura es entonces como un territorio surcado por una tupida red de senderos que se bifurcan y se cruzan, donde siempre es posible, a través de la analogía, trazar nuevos recorridos y conexiones.

El pensamiento lógico posibilita descomponer la realidad en los elementos que la forman y operar con ellos aisladamente, alterando las leyes de composición y, en consecuencia, la propia estructura del objeto. La analogía se mueve en el plano de lo paradigmático, es decir, en el plano comparativo mostrándonos la ejemplaridad de la experiencia de la arquitectura a través de las obras, de los ejemplos. La lógica se mueve en el plano sintáctico, es decir, en el plano del montaje de los elementos y de la regulación de sus relaciones. En la intersección de los planos paradigmático y sintáctico se encuentra el eje del procedimiento tipológico. Pero ¿no es ésta, precisamente, la forma en la que podríamos también definir la actividad del proyecto? ¿No es el proyecto, precisamente una construcción sintáctica iluminada por la lección de los ejemplos?" (Marti Aris, 2007, pág. 42)

abstrayendo de estos sus características formales con el fin de dar cuentas de que, en la diferencia existe similitud formal. Quizá la reflexión de Summerson, aunque fuese planteada como una crítica a una aproximación conceptual fuera del programa arquitectónico, contenía en su misma esencia, el sentido del mecanismo proyectual que planteada Eisenman. El sentido fundamental de la relación planteada en la comparación con otros proyectos, está basado en el pensamiento analógico, entendido este, como la relación paradigmática con otros proyectos, de los cuales abstraemos⁹³ sus características formales. La analogía, sirve pues a la comparación entre proyectos. Aunque no busque una base paradigmática común entre ellos, si se sirve de los antecedentes genéricos para lograr este objetivo. Este punto es fundamental en Eisenman y como veremos, se sirve de este para descifrar y construir parte de los conocimientos que requiere para llevar a cabo su tarea. Analogía como comparación paradigmática, elementos y vocabulario como mecanismos de abstracción.

Esto que se expone en este punto, como se verá posteriormente, contiene las dos grandes investigaciones de su carrera, concentradas en este punto: La interioridad y la anterioridad. De ahí, como se verá en el capítulo 3, su necesidad de construir mecanismos analógicos que le permiten comparar la interioridad de la arquitectura.

ii. *De la analogía formal al referente elemental:*

Existe un problema analítico en Eisenman, que capta la atención de la lectura, cuando se realiza un estudio analítico de los contenidos: La idea del referente elemental⁹⁴. Ya se ha visto como la analogía formal con otros proyectos tiene coincidencia el desarrollo analítico de la teoría formal elaborada por el

⁹³ “Vemos así que muchos de ellos coinciden en considerar la abstracción como una operación intelectual que equivale a separar, mentalmente, lo que en realidad resulta inseparable. (...) Cualquier operación analítica, en la medida en que comporta el desglose de un todo unitario de sus componentes básicos, implica un cierto grado de abstracción (...) De este modo es posible abstraer un concepto universal a partir de diversas situaciones u objetos particulares. Abstraer (Que etimológicamente deriva del verbo latino trahere) significa ‘tirar de algo para separarlo de la totalidad a la que inextricablemente unido’” (Marti Aris, 2007, pág. 32)

⁹⁴ **Nota del autor:** Existe un problema referencial, al que se le ha dado el nombre al interior de la tesis, de referente elemental. Esto, tiene como objeto, presentar las relaciones genéricas, que algunas veces solo puede explicarse, como lo enuncia Eisenman, desde sus propias leyes inherentes. En algunos casos específicos, es posible referirse a problemas elementales mediante algunas obras, pero estas sirven a la idea genérica. Esto, como se verá será fundamental en el desarrollo de la tesis.

referente principal de esta teoría: Summerson. Sin embargo, interesa acotar un problema que, aunque no es tan evidente, posee una base conceptual similar con la idea de analogía, pero en un sentido más amplio. Esta relación, derivada de la propia analogía, es lo que se ha denominado, para efectos de esta investigación, como el referente elemental. La analogía se convierte en un mecanismo de varios niveles de aplicación, tanto de problemas generales como de problemas particulares, mediante el cual se construyen ideas de diferente nivel de complejidad. Este nivel de complejidad, lo que busca es comprender una base racional para poder explicar los problemas relacionales implícitos en la idea de lo formal. Un ejemplo, y punto de partida para la discusión de Eisenman, arranca sobre las ideas de Summerson sobre los geométricos absolutos, en particular sobre la idea de los sólidos platónicos y sus leyes inherentes. Esto implica revisar la idea de geometría platónica o ideal, como una referencia *elemental* para cualquier arquitectura. Así mismo, lo elemental reposa sobre el hecho, de que, como el mismo Eisenman lo expone, este tipo de geometría se explica solo a través de sus *propiedades inherentes*.

Dos tipos de analogía, se pueden deducir de esta idea: La primera, una analogía que toma como punto de partida la búsqueda sobre lo elemental, que en este caso para Eisenman, tiene que ver con la relación conceptual que plantea con la forma genérica, y pasa por niveles de complejidad que incluyen desde los sólidos y las figuras geométricas, así como a los elementos y el vocabulario, y hasta a las partes de un edificio. El segundo, está relacionado con un nivel de elementariedad referida a la comparación externa analógica tradicional. Esto es, en otras palabras, la idea de que, de un edificio comparable a otro, puedo extraer algún tipo de *relación elemental*.

Para ello, Eisenman, explora el problema de las propiedades de la forma genérica, y de los elementos de la arquitectura, y a partir de esta reflexión que conduce al vocabulario de un lenguaje formal, construye comparaciones que se basan en la analogía entre obras, pero a partir de la noción de lo elemental. Sobre esto, como se ha señalado anteriormente, hay que establecer una relación que permita equilibrar los medios relativos y absolutos. Por ejemplo, Eisenman desarrolla la idea de Domo, como parte de la explicación sobre la función simbólica, pero que, vista desde su carácter elemental, puede contener un antecedente genérico. En este caso, la

analogía como mecanismo de comparación entre lo paradigmático⁹⁵, puede aludir a muchos proyectos con un fuerte contenido simbólico, pero posee un antecedente genérico que puede explicar la trama compleja de sus relaciones en un nivel muy elemental. Lo elemental⁹⁶, vale la pena aclarar, no es lo que se refiere a lo sencillo o despojado de lo arquitectónico, sino sobre lo que en un plano procedimental y en este caso, arquitectónico, permite *construir o proyectar* un sistema de relaciones que remitan a sistemas de pensamiento más complejos. *Este tipo de analogía, permite entender a través de ejemplos, problemas arquitectónicos de mayor envergadura.*

Esto se ve reflejado en tres tipos de analogías referidas sobre lo elementales:

La **primera** está situada sobre la discusión de Summerson y Corbusier, sobre los *geométricos absolutos*. Esto, como se verá, lleva a la idea de dibujo que posee una misma base o cualidad analítica, que se desprende de los sólidos platónicos y sus propiedades inherentes. Esto es fundamental, puesto que distinta a la analogía del proyecto paradigmático, esta analogía, contiene un componente que sitúa al proyecto del costado de la forma genérica, pero entendida como una analogía a este. Esto tiene varias implicaciones muy importantes para la teoría formal desarrollada por Eisenman, que localiza el proyecto como el centro de una exploración, en la que las referencias geométricas absolutas y las propiedades inherentes de los sólidos platónicos, serán uno de los componentes fundamentales de análisis del proyecto arquitectónico. Esta se asume, no como entender la arquitectura como el

⁹⁵ “La analogía se mueve en el plano de lo paradigmático, es decir, en el plano comparativo mostrándonos la ejemplaridad de la experiencia de la arquitectura a través de las obras, de los ejemplos. La lógica se mueve en el plano sintáctico, es decir, en el plano del montaje de los elementos y de la regulación de sus relaciones. En la intersección de los planos paradigmático y sintáctico se encuentra el eje del procedimiento tipológico. Pero ¿no es ésta, precisamente, la forma en la que podríamos también definir la actividad del proyecto? ¿No es el proyecto, precisamente una construcción sintáctica iluminada por la lección de los ejemplos?” (Marti Aris, 2007, pág. 42)

⁹⁶ Aunque para Carlos Martí Arís la idea de lo elemental reposa sobre el patio y el pabellón, su definición sobre lo elemental no pierde validez en este contexto arquitectónico al relacionarlo de manera directa con la idea de principio: “Lo que nos interesa subrayar es que cuando una obra pone de manifiesto, de un modo nítido, la presencia de un principio arquitectónico de carácter general capaz de definirla y estructurarla en su conjunto (...) es cuando se dan las condiciones precisas para reconocer dicho principio como un elemento (en el sentido en que hablamos, por ejemplo, de los elementos químicos) y de entenderlo entonces como algo que puede combinarse con otros elementos, dando lugar así a artefactos más complejos. Pero no hay que confundir los términos. Lo simple, por ejemplo, no es lo mismo que lo elemental. Lo simple es de una sola pieza; no puede componerse, puede tan sólo repetirse. Lo elemental, en cambio, es la base de toda composición. Tampoco tiene nada que ver lo complicado con lo complejo. Podríamos decir que a nosotros no nos sirven de nada ni lo simple ni lo complicado. Son dos atributos de la realidad que impiden y obstaculizan la tarea de componer. Por el contrario, lo elemental y lo complejo son condiciones propias de la composición. Lo elemental es la puerta de lo complejo”. (Martí Arís, Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna, 2008, pág. 26)

resultado de operaciones sobre sólidos platónicos, o a la arquitectura como una suerte de derivación de la forma pura, sino como una referencia analógica, que permite entender la arquitectura desde el mecanismo derivado del principio de lo elemental. Esto es en otras palabras, entender de manera analógica el problema de la referencia al antecedente genérico, como el mecanismo analógico más eficaz entre la relación de una determinada arquitectura con su estado genérico. Parte de la concepción errónea de la arquitectura moderna que Eisenman ataca de manera directa en su tesis, sitúa el estado platónico igualándolo al estado arquitectónico y confunde a la arquitectura con esta. En este mecanismo analítico se encuentra parte de la discusión contextual que explica porque los sólidos platónicos, no pueden entenderse como arquitectura, pero como la comparación con estos permite localizar las referencias perceptuales y conceptuales al estado genérico y constituir el análisis de este estado de la forma arquitectónica. Un ejemplo de esto, que más que un ejemplo, resulta ser un modo de utilización de los geométricos absolutos, es la utilización del cubo como base de la explicación de la forma genérica lineal y central⁹⁷. Esto es en este caso, una referencia a lo elemental como mecanismo de acción arquitectónica (Imagen 8).

La **segunda** está situada sobre el plano *analógico elemental externo*, en el cual la analogía no solo sirve al interior de la disciplina (Como en el caso de la arquitectura paradigmática), sino que sitúa el modelo por fuera de esta, permitiendo que la analogía desate nuevos modelos de pensamiento. Este tipo de analogía, sirve al análisis en la medida en que permite construir una imagen mental de la arquitectura, a partir de la reflexión de abstracción que realizó Eisenman. En este caso, la analogía desata relaciones que no solo dependen de la condición analítica, mediante las propiedades de la forma genérica y específica, sino que permiten, además, construir una imagen mental mediante la cual, es posible construir relaciones que expliquen determinados factores. Para dar un ejemplo más preciso, en el capítulo 1, cuando Eisenman explica los elementos de la arquitectura, para dotar a la discusión de una imagen mental que permita entender el problema de los elementos no referidos a la forma, en particular la técnica y la estructura, construye una imagen que permite comparar el cuerpo humano con la relación que la arquitectura plantea con los elementos:

⁹⁷ “La forma genérica en su contexto arquitectónico pueden ser considerados en dos categorías: Lineal y central. Un cubo y una esfera son centrales. Un doble cubo y un cilindro son lineales” (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 35)

“La estructura puede entenderse como los huesos, venas y arterias de cualquier edificio. Es el marco de trabajo que traduce la intención y la función en una realidad física. Incluye no solo las columnas y placas de la estructura, sino también tubos, ductos y conductos de los servicios mecánicos. Si la estructura es considerada en este sentido, entonces la técnica son los ligamentos de cualquier edificio: Los métodos usados para unir, articular y consolidar la estructura; que establece claramente una relación subordinada de la técnica a la estructura en la jerarquía de los elementos.” (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 47)

Esto, que es una clara influencia de Corbusier sobre Eisenman, es una idea tomada de la analogía analítica presente en libros como “Precisiones”⁹⁸, tomando como referencia la analogía elemental externa, construye un principio analógico desde un punto de vista técnico, que supone una de las grandes exploraciones modernas sobre el lenguaje. (Imagen 30). Pero el problema central no es sobre la construcción de un lenguaje desde estas referencias externas, sino con la analogía de carácter elemental. Elemental porque de ella solo se pueden deducir ciertas propiedades inherentes a la comparación. Otro ejemplo elemental usado en la tesis, resulta con los geométricos absolutos explicados mediante la grilla. El árbol y el paisaje, tanto como referencia absoluta de lo vertical y lo horizontal, se imponen en este sentido como herramientas de pensamiento sistemáticos de la forma. Este tipo de método analítico es poco usado por Eisenman dentro de la tesis, pero ejemplifica la importancia del pensamiento analógico dentro de la tradición analítica de Eisenman. En este sentido, se podría pensar que una analogía externa puede ser la comparación lingüística. De esta disciplina, Eisenman toma los principios constituyentes base, que le interesa. Por ejemplo, la idea de vocabulario, sintaxis y gramática. Las relaciones entre ellos, contiene una idea de elementariedad en sus relaciones que plantea

⁹⁸ Sobre esto y en relación a la imagen 31: “El plano de la Casa Moderna. Ya estamos suministrados para encontrar soluciones al plano de la casa moderna, si queremos buscarlas. Les recuerdo, ese ‘plan paralizado’ de la casa de piedra y a lo que hemos llegado con la casa de hierro o de hormigón armado: Plano libre / Fachada libre / armazón independiente / ventanas alargadas o panel de vidrio / pilotes / tejado – jardín / y el interior provista de ‘casilleros’ y libre de la acumulación de muebles.

Un poco de biología previa: Este armazón para aguantar, unos rellenos musculares para actuar, esas vísceras para alimentar y hacer funcionar.

Un poco de construcción del automóvil: un chasis, una carrocería, un motor con sus órganos de alimentación y de evacuación.”. (Corbusier, Precisiones, respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo. , 1979, pág. 146)

para Eisenman, más que un ruido disciplinar, un ejemplo elemental de relación.

La **tercera** está situada en relación con los elementos de la arquitectura y las partes afectadas por el elemento. Con esto, por ejemplo, aparecen ejemplos como escaleras, columnas, muros u otros. Eisenman, sabe que la escalera tiene unas propiedades inherentes, entiende su relación y sabe su carácter elemental en el sentido en que sus propiedades y leyes inherentes determinan la naturaleza de su relación con otros elementos. Este tipo de analogía que resulta más compleja de entender al interior de la tesis, implica de cierta forma, dar cuenta de la capacidad de un elemento para comparar de manera abstracta, un elemento con el otro por medio de la realidad física de la parte y mediante este, trasladarla a otra. En ese sentido, la escalera, que es el ejemplo más contundente al interior de la tesis, tiene la capacidad de trasladar función e intención para dejar de ser un elemento específico y convertir el espacio (Como se ha visto un volumen) que lo rodea en una forma genérica. Aunque parezca un simple símil, la parte escogida puede tensionarse de manera concreta para generar diferentes resultados. Una escalera entendida desde su función simbólica, y la misma escalera entendida desde su función utilitaria, tiene una capacidad para ser entendida de dos maneras diferentes a la vez.

"(...) la respuesta a una función utilitaria declarada puede producir una forma específica, mientras que la respuesta a una función simbólica en general no puede. Pero hay un punto en el cual el movimiento vertical puede ser pensado en un sentido diferente al puramente utilitario. Esto se produce cuando se considera a una 'rampa', 'escalera' y 'ascensor' como una transición, como espacios menores que conectan dos espacios principales. Desde entonces, la función de este espacio ya no se concibe como totalmente utilitaria, sino que se desplaza al reino de lo "simbólico". Ya no es adecuado simplemente insertar una escalera de ascensor, debe considerarse en sus implicaciones más amplias, en su papel de la transición "simbólica" entre el espacio y el próximo" (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 41)

Lo que se intenta señalar es cómo, en Eisenman confluyen dos sistemas de análisis a la vez: Por un lado, el que promueve desde el interior de su argumentación, el lógico; y por el otro lado el pensamiento analógico. Los dos sirven al mismo fin, que implica permitir desarmar un determinado objeto arquitectónico, abstrayendo de este sus cualidades arquitectónicas, y permitiendo poner a prueba determinados conocimientos arquitectónicos.

En la comprobación su recién desarrollada teoría formal, confluyen los dos sistemas de comprobación analítica. Para Eisenman, la forma genérica es el objeto de este análisis (Puesto que es el centro de su teoría formal), pero no deja de lado el elemento analógico como sentido de la comprobación. Esto encuentra un lugar entre Corbusier y Terragni, que genera los puentes mediante los cuales, Eisenman construye sus comprobaciones. Como se verá estos dos mecanismos para afrontarse al problema del proyecto arquitectónico (Tanto el lógico -explícito- como el analógico -implícito-) serán de mucha utilidad para el resto de la argumentación y del desarrollo del método analítico.

b. Análisis y dibujo: *El dibujo como elemento prospectivo y retrospectivo.*

"(...) El arquitecto, a partir de la observación y el estudio de la arquitectura existente (Construida y dibujada), abstrae ciertos conceptos o enunciados, define ciertos problemas generales, y va elaborando un discurso lógico referido a la forma arquitectónica que constituye su corpus teórico" (Summerson, 1957, pág. 307)

Precisamente, del encuentro del método lógico y el analógico, se desprenden los mecanismos gráficos mediante los cuales, Eisenman construye su idea de dibujo: de acá se entiende la potencia operativa que este tiene sobre la tesis. Quizá esta es una de las razones por las cuales la tesis de Doctorado, está elaborada en su totalidad con dibujos a mano, en los que la comprobación de las ideas seguramente pasó por el tamiz del redibujo analítico.

El dibujo, será una herramienta analítica, en la que las formas de analogía enunciadas anteriormente, y la lógica desarrollada desde su teoría formal, pero no solo referida al tema del lenguaje sino al de la comparación, se vuelve completamente operativa. El dibujo será la herramienta que permite acotar el problema analítico a un nivel muy procedimental, y que, referido a las premisas teóricas, permite entender y deducir problemas referidos al proyecto. Pero antes de caracterizar los problemas más específicos del dibujo analítico desarrollado por Eisenman, es importante construir una clasificación

que permita abordar el problema de estudio referido al análisis frente al dibujo.

Los dibujos de Eisenman al interior de la tesis poseen dos grandes grupos que hay que identificar. El primero aquellos dibujos referidos a proyectos, y el segundo, dibujos que no son referidos a proyectos. Los segundos, serán llamados en el marco de esta tesis diagramas⁹⁹. Los dibujos de proyectos tienden a ser dibujos referidos a proyectos existentes, son analíticos, pero en muchos de los casos, son redibujos de los edificios existentes. Estos dibujos de proyectos existentes tienen la particularidad de lograr expresar ideas teóricas contenidas en la tesis, referidas a los problemas que en esta investigación ha sido denominados como la interioridad. Los segundos, tienden a ser dibujos analíticos que pueden ser referidos a una abstracción elemental por medio de dibujo, o pueden ser dibujos que expresan propiedades o relaciones puntuales con la forma arquitectónica.

Esto supone ver el tema del dibujo como un factor determinante de la tesis, fundamentalmente por dos razones: La *primera*, porque todas las imágenes son realizadas en su totalidad por Eisenman (Lo que supone algún tipo de manipulación o entendimiento particular por parte de Eisenman, ya sea en el redibujo o en el dibujo realizado). *Segundo*, porque Eisenman encuentra en el dialogo dibujo-texto una herramienta para la explicación de ideas que le resulta muy útil, que permite construir esa realidad proyectual que existe tras el problema lógico-analógico. Precisamente, estos dos factores, permiten concentrar esfuerzos en un problema que, aunque no está en relación directa con el dibujo, permite entender esta relación entre lógica y analogía, en tanto es posibilitador de la relación: El libro-objeto.

i. Libro-objeto

El libro-objeto, que Eisenman definió como el artefacto en el epílogo¹⁰⁰, de hecho, tiene unas características muy precisas (Ver capítulo 1): Dibujos a mano alzada todos de la autoría de Eisenman, notas a pie de página en el

⁹⁹ “Al introducir al diagrama, Eisenman lo explica de la siguiente manera: “Al mismo tiempo, un diagrama nunca es una estructura ni tampoco su abstracción. Mientras explica relaciones en un objeto arquitectónico, no es isomórfico con él. En arquitectura el diagrama históricamente de 2 maneras: Como dispositivo analítico o explicativo. / Como dispositivo generador.” (Eisenman P. D., Diagram: An original Scene of Writing, 1999, pág. 93)

¹⁰⁰ Sobre esto ver: (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 381)

costado, formato cuadrado, tipografía con las mismas características de Casabella. Estas tres características (notas a pie de página al costado del texto, texto en un formato específico y dibujos a mano alzada), tienen la capacidad de realizar diálogos directos entre la información. Este es uno de los mecanismos analíticos mediante los cuales Eisenman apoya todo su análisis. De hecho, esto sucede en diálogo directo con la capacidad del autor de sintetizar información teórica y analítica en el dibujo.

Es importante tener en cuenta que Eisenman define a su desarrollo teórico como Open-ended. En este tipo de sistemas de pensamiento las codificaciones de principios o la implementación de reglas formales, no pueden desatar el tipo de conocimiento que a Eisenman le interesa. Sin embargo, es importante entender que cada proyecto, desarrolla una condición específica determinada por reglas referidas a cada condición particular. El papel que posee el dibujo dentro de su teoría, supone poder asumir la capacidad de filtrar la regla o la codificación y transformarla en principio. En este sentido, la regla es asumida por el dibujo de cada proyecto en relación a sus condiciones específicas y, por tanto, los análisis permiten entrever determinadas condiciones que se rigen bajo determinados principios. El poder del dibujo es, sin lugar a duda, el de 'asumir' la condición de la regla que la teoría no puede, pero no en la manera literal de la regla, sino como una codificación de cada condición específica definida por las relaciones sintácticas y gramaticales de cada proyecto. Lo que se quiere señalar, es que el dibujo no tiene como fin enunciar reglas gráficas sino presentar los principios tras la regla: El dibujo contiene esta ambigüedad. Esto ya es un hecho que se ha explicado en detalle mediante la implementación de la analogía con el lenguaje. El dibujo es fundamental para Eisenman, en tanto, sirve para evitar que los modelos de pensamiento se queden atrapados en círculos viciosos de codificaciones formales o reglas teóricas. El dibujo tiene la capacidad, de mostrar las situaciones específicas y revelar todas estas condiciones propias de su interioridad y sistemas de relaciones. En esto el libro-objeto asume un papel muy importante, en tanto debe tener la capacidad de construir sistemas de relaciones muy precisas. Ya se ha dicho cómo, esta investigación no solo está determinada por el sistema de soportes teóricos que permiten que este constructo teórico opere, sino que además establece una serie de relaciones objetuales muy elementales que permiten que la información se construya y funcione según las necesidades del propio arquitecto. Ya Eisenman nos ha dado una serie de pistas sobre este tema: Dibujos propios a mano alzada, notas a pie de página al costado, un texto con

una determinada tipografía. Esto tiene como propósito permitir un diálogo entre la información que sea explícito.

Una de estas pistas se encuentra tras los archivos de Eisenman. En el material de proceso de la tesis, existe una pista de esta relación. Los últimos archivos de corrección de estilo del texto final (*Imagen 31*) se encuentran acompañados de pequeñas reflexiones teóricas anotadas en fragmentos de papel de la misma altura (*Imagen 32*). No debe ser una sorpresa que la suma de estos dos fragmentos genere en conjunto el formato cuadrado final utilizado en la tesis (*Imagen 33*).

De hecho, esto más que presentar un énfasis de Eisenman a la relevancia que la forma final del objeto-libro tiene en su investigación, que es claramente un gesto vinculante a la idea de un cuadrado genérico; la forma objetual, supone para esta investigación una evidencia de un sistema de pensamiento mediante el cual Eisenman pone en diálogo información de diversa naturaleza. Una pista de esto se encuentra en los agradecimientos a Anthony Vidler por ayudarlo a compilar las notas de pie de página¹⁰¹. Entre el proceso de Eisenman que anexaba las notas a las páginas editadas como mecanismo de construcción, existía claramente un proceso de argumentación en el que el diálogo de la información resultaba fundamental, en tanto la reflexión teórica investigada por medio de bibliografía quería hacerse evidente, y por tanto, se editó igual (*Imagen 34*). De hecho, las imágenes plantean en su construcción y disposición los mismos problemas. La imposibilidad técnica que suponía entregar un trabajo con tipografía a doble hoja, e inclusive tipografía en la cara principal con dibujos impresos mecánicamente en la cara posterior, implicó para Eisenman dos situaciones a su favor: Primero, forzó la utilización de los dibujos en el costado trasero de las páginas, pero realizándolos a mano, y segundo, logró con esto, establecer un diálogo directo entre texto, imágenes y fuentes teóricas. De hecho, Eisenman construye la relación gráfica acorde a esta idea. No existen relaciones entre páginas, en las que el texto obligue de manera alguna, a devolverse a buscar imágenes, sino que todas, están en relación directa al texto que les *precede* (*Imagen 4*). Esto también es visible en las imágenes de proceso en las que el análisis textual se encuentra directamente relacionado al dibujo: Texto y dibujo se vuelven uno y otro, codependientes. Uno estableciendo los

¹⁰¹ “(...) Finalmente, Anthony Vidler, uno de mis primeros estudiantes en Cambridge, hizo las notas a pie de página.” Traducción del Autor. (Eisenman P. , *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pág. 381)

principios teóricos claros el otro demostrando las condiciones específicas o particulares mediante el análisis gráfico. Revisemos algunos ejemplos de esto.

ii. Los dibujos al interior de *“The Formal Basis of Modern Architecture”*

Para hablar de los dibujos de la tesis de Eisenman, hay que quizá hacer una división general en dos grandes grupos de dibujos: Los primeros, de los que Eisenman se sirve para explicar su teoría formal e ideas arquitectónicas. Los segundos, los de los 8 edificios escogidos, que corresponden a dibujos analíticos que aplican el método desarrollado en el capítulo 1, 2 y 3. Los primeros son dibujos “autónomos”, que se explican en sí mismos, y sirven a la presentación de un método analítico y de ideas arquitectónicas. Los segundos, son aquellos que por medio del método analítico sirven a la teoría formal como medio de comprobación de las ideas.

Estas dos categorías ya ejemplifican de manera muy elemental la complejidad tras el pensamiento analítico de Eisenman. De hecho, parte de los dibujos se concentran en desarrollar las premisas elaboradas y otra parte contiene comprobaciones parciales de aspectos muy particulares de la teoría formal de Eisenman.

Es importante tener en cuenta, que, estas dos categorías en la que se clasifican los dibujos corresponden a la relación con el método analítico referido a lo conceptual, o en palabras del punto anterior, a la relación análisis pensamiento. Esto es importante tenerlo en cuenta, porque en términos de lo que ha señalado las relaciones contenidas en la investigación de Eisenman, los dibujos son un reflejo inmediato de la relación analogía – paradigma, y la relación analogía - referente elemental. En este sentido, la relación lógica - analógica, y la relación lógica - elemental tendrá una influencia directa con el desarrollo de los contenidos explicados al interior de la tesis en relación a los dibujos. Los dibujos servirán al desarrollo de las ideas, y en ese sentido deberán servir a fines diversos por igual. Cada dibujo posee una correspondencia a un tipo de dibujo y en ese sentido, los dibujos no pueden entenderse todos de la misma manera. Los dibujos referenciales a otras arquitecturas, tendrán un papel fundamental al interior de la tesis de Eisenman, pero así mismo, los dibujos que sirven a las ideas, tendrán otro papel diferente. Para no complejizar esta aproximación al sistema analítico,

se ha desarrollado dos categorías que sirven como análogas a las de los sistemas de pensamiento: *Dibujos de maestros y dibujos de apoyo*.

Entre estos dos tipos de dibujos se construye el argumento principal en términos de análisis gráfico al interior de la tesis. Sin embargo, es importante acotar de manera esquemática varios problemas que, aunque parezcan evidentes, resulta importante tenerlos en cuenta: *Primero*, existen dibujos que, o bien no tienen fuente, o se repiten de manera sistemática tanto en los dibujos de apoyo como en los dibujos analíticos. *Segundo*, estos dibujos no coinciden con las imágenes de las *fuentes de los dibujos*¹⁰². *Tercero*, estos dibujos poseen dos grandes grupos generales en su concepción gráfica. Por un lado, constituyen copias literales, o por el otro, son diagramas realizados por Eisenman, para construir un modelo o principio de conocimiento. En todo caso, para el propósito de esta tesis, se asume que todo dibujo que implique redibujo contiene una operación analítica (*Imagen 35 -54*).

Por todo esto, serán estudiados en estos dos grupos, con tal de construir conclusiones sobre el método analítico. Se entiende que, ante la imposibilidad de plantear un panorama completo de las imágenes, sus fuentes y relaciones de calco o dibujo, se va a realizar un énfasis en aquellos ejemplos que den pistas latentes de las ideas que se Eisenman llevó a cabo.

1. Los dibujos de apoyo.

Este grupo, lo componen los dibujos del segundo y tercer capítulo, y se han dividido en dos tipos de razonamiento analítico: de tipo lógico - analógico y de tipo analógico -elemental. Estos dibujos se enfocan, a pesar de algunas excepciones, en demostrar y presentar las ideas y correspondencias, que no se encuentran en el grupo de análisis de las 8 obras centrales. En otras palabras, todos los principios teóricos que Eisenman ha desarrollado en su

¹⁰² **Nota del Autor:** Aunque por problemas de continuidad en la impresión de las fuentes originales de los dibujos, no es posible rastrear una parte de los dibujos e identificar a primera vista los que son fuentes exactas, es posible deducir por los mecanismos de dibujos aquellos dibujos que hacen parte de un repertorio inventado por Eisenman e igualmente para aquello que son calcos o copias literales.

tesis pasan por el tamiz de la obra de arquitectura en la forma de dibujos que Eisenman ha manipulado de manera intencional para mostrar estas relaciones. Esto, aunque parezca un tema menor de desarrollo, supone uno de los problemas principales de la tesis de Eisenman.

Por tener la particularidad de ser dibujos de apoyo, no poseen una linealidad en conjunto, a excepción de solo algunos casos, en los que no existe una conexión por medio de los contenidos, y que, por tanto, como se verá, son utilizados para un fin más específico. Esta ausencia de linealidad les permite referenciar temas puntuales sin comprometer todo el sistema teórico de Eisenman, lo cual, dentro de un pensamiento lógico y analógico, contiene una carga operativa muy importante. Cada dibujo implica una carga procedimental en sí mismo. Esto tiene dos implicaciones directas: La primera, hay que ver aquellos dibujos que de manera aislada representan determinados problemas; la segunda, hay que rastrear con mucho cuidado los dibujos que entre sí plantean un problema analítico determinado. **(Imagen 35 y 37)**

Al entender que la operación analítica, desarrollada entre el segundo y tercer capítulo, tiene fundamento en el planteamiento que domina la relación lógica-analógica y lógica – elemental, se busca entender el planteamiento analítico desde dos problemas es simultáneo: Por un lado, existe una evidencia latente de una relación analógica con otra arquitectura; por otro lado, implica una operación mental que en algunos casos puede ser útil para entender los mecanismos de pensamiento utilizados por Eisenman y que estén referidos a determinada idea sobre la interioridad: De acá la necesidad de los elemental.

En este sentido, se podría decir que las dos operaciones analíticas desarrolladas por Eisenman, pueden asociarse a una operación en general, muy similar a la que plantea con la teoría: una, la operación arquitectónica cerrada y otra, una operación arquitectónica abierta. Cuando Eisenman construye un diálogo entre texto e idea, cada uno de los dos anteriores sirve a un propósito particular. En ese sentido, los que se refieren a una operación cerrada tienen que ver con la comprobación o presentación de determinada idea en un determinado edificio, por otro lado, los que se refieren a una operación abierta, tiene que ver con una idea, no necesariamente asociada a un edificio, pero sí arquitectónica, que tiene la capacidad de ser utilizada en otro contexto.

Esta clasificación, está basada en las dos categorías de teoría desarrolladas por Eisenman: Open-Ended y Closed-Ended. Con esto, es importante referirse a la condición específica y general de cada situación arquitectónica. Una obra ya construida y traída como ejemplo, supone, en este caso, una situación arquitectónica con una situación particular definida con condiciones específicas, en este caso cerrada o cercana a la idea de closed-ended, sin embargo, esto se asume como positivo, pues es la condición arquitectónica quien asume la limitación de la especificidad, y no la teoría. Sin embargo, y como se verá más adelante, existe un tipo de dibujo que alude a situaciones arquitectónicas de carácter general, y que tienen la capacidad de ser prospectivas. Este es el tema fundamental de este tipo de dibujo de apoyo. O bien se limita a ejemplificar tras la condición específica de su arquitectura, o dos, tiene la capacidad de establecer un carácter más genérico o prospectivo. Como se verá, Eisenman en su interés por desarrollar un sistema analítico que se limite al contenido planteado en sus bases formales, desarrolla una serie de dibujos intermedios entre las dos condiciones y que tendrán como objeto, el desarrollo de un estado intermedio, sobre el que se volverá más adelante. Por ahora, es importante revisar los problemas analíticos generales de estos dos tipos de dibujo.

Dibujo lógico – analógico: cerrado (o de carácter específico)

Este tipo de dibujo, sirve muy bien a la intención de Eisenman. Supone la aplicación de una suerte de repertorio de obras secundarias, y que tiene la capacidad para ejemplificar de manera sencilla y precisa el problema analítico general al que se refiere. Su ejemplificación, se limita a la condición específica de la obra representada, y permite construir un ejemplo perceptual de la condición específica generada a partir de la condición conceptual. Este es uno de los temas puntuales más importante de este tipo de repertorio. Es incluido por Eisenman, porque permite verificar de manera perceptual los problemas conceptuales abordados por la teoría formal de Eisenman.

Sobre esto, es importante concentrarse en un ejemplo que muestra esta ambigüedad en la aplicación e implementación del repertorio secundario: El dibujo de la Acrópolis incluido por Eisenman **(Imagen 55 y 72)**. Este dibujo, incluido con el fin de poner a prueba el problema del geométrico absoluto,

en el que el plano horizontal genera una referencia que articula la condición genérica determinada por las columnas verticales que componen la grilla geométrica del Partenón, y la tensión con el paisaje específico del fondo¹⁰³, supone un esfuerzo por parte de Eisenman, para referir el edificio, a una condición perceptual que muestre la tensión entre la horizontalidad del piso y la verticalidad de la grilla. De hecho, la referencia teórica de los dibujos se encuentra en 'Hacia una arquitectura', mediante los cuales, Corbusier, a partir de los dos famosos dibujos de Choisy, construye esta idea del horizontal predominante de la Acrópolis mediante la explicación del Plan¹⁰⁴ (**Imagen 56 y 57**). Lo que interesa resaltar con esto, es que las imágenes tomadas de Corbusier, son a su vez fuente de los dibujos analíticos de Choisy, para explicar el sistema de movimiento al interior de la Acrópolis y, sin embargo, aunque la referencia directa de Eisenman es a Corbusier, construye una imagen que ejemplifica de manera perceptual el problema del horizontal absoluto. Tanto Choisy como Corbusier, están estudiando el problema de organización del conjunto y la disposición general de las piezas, en relación con el paisaje lejano y cercano y el movimiento dentro del conjunto. Muchos de los problemas gráficos referidos a los dibujos específicos, tienen que ver precisamente con esta propiedad. Para explicar el volumen positivo y negativo de manera no conceptual, toma el proyecto de Mies para el ITT (**Imagen 58**) que está en perspectiva por igual, como lo está la copia literal tomada de la obra completa de la 'Maison Dominó' (**Imagen 59**), también utilizado para ejemplificar el problema del horizontal absoluto (Es interesante que el alzado de casa Fansworth de Mies Van Der Rohe que no está en perspectiva complementa de manera gráfica los argumentos de la 'Maison Dominó'). Los dos dibujos tienen un mismo sentido proyectual. Existe una

¹⁰³ "De hecho, en todo el trabajo de Le Corbusier se puede notar el concepto de la grilla como una referencia absoluta. esta referencia tiene su base en el análisis de Le Corbusier de la Acrópolis en 'Vers Une Architecture'. Aquí la Acrópolis puede considerarse como el plano horizontal y la cuadrícula del Partenón como el plano vertical. Estos entonces actúan como referencias absolutas y proporcionan la tensión perceptual a la montaña más allá de la cual se puede pensar como 'masa' como la condición específica. Esta yuxtaposición de la forma específica - motivos, y la forma genérica - la rejilla columnar crea una situación dialéctica. Esta implicación es inherente a toda la arquitectura de Le Corbusier, y es a partir de esta base dialéctica donde se puede rastrear y analizar el desarrollo sistémico de su trabajo." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 67)

¹⁰⁴ "ACROPOLIS DE ATENAS. El desorden aparente del plan sólo engaña al profano. El equilibrio no es mezquino. Está determinado por el famoso paisaje que se extiende desde el Pireo al Monte Pentélico. El plan está concebido para una visión lejana: Los ejes que siguen el valle y las falsas escuadras son habilidades del gran director de escena. La acrópolis sobre su roca y sus muros de sostén, se ve desde lejos, en forma total. Sus edificios se amontonan en la sucesión de sus múltiples planos." (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, pág. 39)

relación clara entre los dos que permite construir un diálogo con los temas desarrollados.

Un ejemplo más claro de este tipo de dibujo, en el que la copia literal sirve perceptualmente a los fines de los conceptos trabajados, se encuentra en el sistema geométrico en el que el 'plaid' (Reticula) volumétrico, es ejemplificado a través del trabajo de planos de la villa Shodhan de Corbusier (**Imagen 60**). Como se verá este estudio sistemático de Corbusier también sirve de manera precisa a los fines del arquitecto. De hecho, y sobre lo anterior, se pueden deducir, varias operaciones sobre el dibujo que vale tener en cuenta:

1. *Ocultar intencionadamente información del proyecto.* Por ejemplo, en el caso del ITT de Mies, el contexto se oculta de manera intencionada, o en el caso de la Casa Farnsworth, se oculta el programa interno y la plataforma (**Imagen 58**).
2. *Resaltar de manera intencionada algún aspecto formal del proyecto.* Esto, tiene que ver con un problema de representación muy utilizado por Eisenman a lo largo de la tesis. En el Caso de la Casa Farnsworth, o de la Maison Dominó, hay un intencionado grosor de línea que se muestra en ciertas partes del dibujo. Esto refuerza las ideas conceptuales trabajadas (**Imagen 58**).
3. *Entender los medios perceptuales y conceptuales mediante los cuales se desea presentar determinada idea.* Balance entre medios relativos y absolutos. Esto, tiene que ver con el punto inmediatamente anterior. Acá, no solo la perspectiva como mecanismo de reconocimiento perceptual, ayuda a establecer un diálogo con determinado concepto formal, sino que además, tiene la capacidad de permitir construir mediante propiedades de la forma específica, cualidades del dibujo que permiten inferir determinados temas.

Este tipo de dibujo sirve de comprobación más perceptual que conceptual, para dar cuentas de un problema de fondo que implica, la verificación de ideas en arquitectura con determinadas condiciones específicas. Esto es importante, puesto que Eisenman construye un problema verificable en determinadas arquitecturas.

Dibujo analógico -elemental: abierto (o de carácter genérico)

En esta clasificación, existen dos tipos de dibujo que, desde el punto de vista de esta investigación, y del problema general que la tesis, plantea a partir de la analogía relacional con el lenguaje, plantean un mecanismo, que se entiende como *prospectivo*. Por un lado, existe el **dibujo genérico** de Eisenman, y por el otro el **dibujo genérico que toma como punto de partida una obra**. Este segundo, implica desde el punto de vista de esta investigación, el trabajo más relevante de Eisenman y supone, según lo expuesto por el autor, el avance fundamental de la tesis.

Dibujo genérico: El dibujo genérico de Eisenman, tiene una particularidad, que es importante tener en cuenta: siempre está realizado en proyección ortogonal (Axonometría o planta) y se remite a un antecedente genérico. Este tipo de dibujo, tiene una relación con el tipo de analogía que se ha denominado como *elemental*. Eisenman es consciente que este tipo de dibujo, tiene la capacidad de ser propositivo, pero no está determinado por una arquitectura específica (Que como se ha dicho para Eisenman debe tener la condición de tener un requisito funcional interno o programático y un requerimiento externo de un sitio).

Este dibujo, que puede ser entendido como un diagrama, contiene un nivel de complejidad relacionado con la capacidad de ser, y de poder ser. Es importante tener en cuenta, que uno de los problemas fundamentales de la tesis de Eisenman, es la capacidad de desarrollar unas bases formales para cualquier arquitectura, ya sea para analizar o para diseñar. Estos dos componentes, están presentes en este tipo de dibujo de Eisenman, e impactarán de manera directa los otros tres tipos de dibujos restantes. Existe una necesidad en encontrar este tipo de dibujo, que se ha denominado dentro de esta tesis como elemental. Encontrar un dibujo que tenga propiedades que le son inherentes, y que puedan representar una base formal para otra arquitectura.

En el segundo capítulo de la tesis, se destacan los dibujos que van de 1 al 7 (**Imagen 61**). De hecho, el dibujo 1 del capítulo es reactivo en términos de lo que significa para los que le prosiguen, por ejemplo, los geométricos absolutos en términos de la definición de la centralidad. Este dibujo, tiene implicaciones directas sobre los 7 siguientes. Las flechas, representan las relaciones existentes en términos de la definición interna del volumen. Solo es posible acotar las posibilidades existentes a estas flechas, sin que una u

otra pueda tener mayor jerarquía. Este, por su definición se refiere a un dibujo, que vuelve *elemental la relación cubo-centralidad*. No se puede reducir o ampliar a otra definición. De su condición interna definida gráficamente por la flecha y la definición conceptual, se produce un estado gráfico que contiene una aproximación elemental a la forma. Como se puede ver, los dibujos que le siguen no solo por la continuidad del tema, sino por la definición de su estado elemental, contienen, al menos en esencia, esta propuesta sobre las relaciones elementales de la centralidad arquitectónica. Este tipo de dibujo, acotado al problema del estado genérico, ha delimitado un estado perceptual de la forma. De hecho, todo este tipo de diagrama elemental, contiene en su esencia, el problema de las bases formales remitidas a su estado genérico, que recordemos es la sintaxis mayor de cualquier sistema formal. Este diagrama es dibujado con un carácter propositivo, pero es limitado por su misma definición respecto a lo elemental. Sin embargo, existe un tipo de dibujo que no se concentra en “diagramar” el estado genérico de una obra para convertirlo en una *taquigrafía* gráfica sobre lo elemental, sino que *entiende lo elemental desde una determinada obra*.

Dibujo genérico sobre una obra: Este tipo de dibujo, está relacionado directamente a una obra de la cual se ha entendido el antecedente genérico. De hecho, se trata de un tipo de dibujo, referido a su antecedente de manera similar, pero sobre la obra misma. En otras palabras, es como si el estado genérico tuviese una autonomía respecto a la obra. Se puede decir que el dibujo, contiene un componente donde el estado genérico se manifiesta como elemental, pero la obra mantiene su esencia específica, que como recordemos, depende de manera directa a una condición particular. Sin embargo, tiene la capacidad de ser prospectivo, pues revela relaciones dentro de la obra, que tiene que ver con la implementación de su gramática y su sintaxis, pero que pueden, de una u otra manera, aplicar para cualquier otra situación arquitectónica.

Un ejemplo de este tipo de diagrama, que inclusive es utilizado por el propio Eisenman, está incluido en el desarrollo conceptual de los 4 diagramas de Corbusier (**Imagen 21**). En estos, Corbusier a partir de su propia obra, construye 4 diagramas, que considera pueden ser utilizados en desarrollos arquitectónicos similares. se puede ver una condición genérica fácilmente relacionable a la condición específica de la obra que permite reconocerla. Sin embargo, es una *condición elemental* referida al vocabulario, que permite identificar problemas genéricos de manera prospectiva. En este sentido, aunque no es un problema de esta investigación en particular, este diagrama,

tiene la capacidad de ser prospectivo, en el sentido en el que años después, Eisenman construye un argumento complejo en torno a la idea de diagrama: *“El diagrama no solo es una explicación, como algo que viene después, sino que también actúa como un intermediario en el proceso de generación de espacio y tiempo real. Como generador no existe necesariamente una correspondencia uno a uno entre el diagrama y la forma resultante.”*¹⁰⁵ (Eisenman P. D., *Written into the Void. Selected writings: 1990 - 2004*, 2007, pág. 89). Aunque tiene la influencia previa de una arquitectura nunca pierde su condición elemental. Un ejemplo de esto son todos los dibujos referidos en particular a tres obras: Ville Savoye, Villa Stein en Garches y Casa del Fascio; las dos primeras de Corbusier la última de Giuseppe Terragni. (**Imagen 62**)

En particular, en las imágenes con las que Eisenman Cierra el capítulo 2 (**Imagen 63**), es posible ver un tipo de diagrama que es posible explicar desde su condición específica (Perceptualmente la referimos de manera intencionada a las obras de las cuales han emergido), pero, por la naturaleza de su condición genérica, el dibujo contiene más una relación a esta que a su naturaleza específica como una arquitectura. En el caso de la Villa Stein, se puede entender por medio de la percepción que la referencia al proyecto específico es clara, pero de igual manera se puede entender el antecedente genérico en relación a los planos volumétricos verticales. Igualmente sucede en la Ville Savoye de Corbusier. Es imposible negar su antecedente genérico a una centralidad. Pero esto, está explícito en el texto. Lo que interesa señalar, es quizá que la unión de estas dos condiciones genéricas, contiene o determina, la lectura de la casa del Fascio que Eisenman construye en el análisis específico del capítulo 4, pero que cerrando el segundo capítulo se encuentra en la misma página. En los 4 dibujos, no es posible obviar la presencia de una doble condición al mismo tiempo: Por un lado, un antecedente genérico extraído de cada obra, y por el otro, una referencia específica que se hace evidente por igual. El primero es principio, el segundo es referencia, ninguno es regla.

La capacidad diagramática, está latente en los dibujos de Eisenman. Aunque dentro de su estudio, Eisenman aboga por un tipo de teoría open-ended, es innegable notar que dentro del diverso repertorio incluido en la tesis, los dibujos están direccionados a un tipo de diagrama particular que busca construir estas características. Mezcla lo genérico con lo específico (**Imagen 64**). Cierta tipo de rastreo prospectivo entre determinada arquitectura

¹⁰⁵ Fragmento del artículo “Diagram: An original Scene of writing”

aparece en determinados diagramas de la tesis de Eisenman, tomando como base esta característica. Este tipo de diagrama, que no es el que despierta interés dentro de la tesis, concentra el interés sobre esta investigación, puesto que contiene la base no solo de los dibujos analíticos de los 8 maestros, sino que además contiene varios de los problemas base de la tesis.

2. Los dibujos de análisis de los maestros.

Como el mismo Eisenman lo escribe de manera explícita en su tesis, la clasificación de los 8 proyectos elegidos se divide en dos grandes categorías: Primero por el arquitecto que la diseñó, y segundo, por su configuración genérica, que los divide en dos grandes categorías, la lineal y la central. El primer criterio analítico para la selección de las obras tiene que ver entonces con el segundo directamente, en tanto, Eisenman busca comprender de manera precisa las maneras de operar de cada criterio según una configuración genérica determinada. Lo que interesa señalar, es que precisamente el repertorio, no solo está determinado por la clasificación entre central y lineal, sino en realidad por la relación entre teoría formal y los dibujos de los maestros.

Estas dos grandes categorías dan pistas de un sistema analítico más grande y que tiene que ver no solo con la configuración de las herramientas analíticas propias de la teoría desarrollada al interior de la tesis, es decir, los sistemas formales, la sintaxis y la gramática, sino, además, con la aplicación de ideas desarrolladas por medio de los objetos de estudio. Precisamente de manera muy esquemática es importante acotar este problema de aproximación a cada conjunto de obras de manera precisa. En la introducción a cada uno de los arquitectos escogidos aparece un problema general de aplicación de ideas particular. Este relaciona tanto los sistemas de relaciones y caracteriza de manera muy precisa las demandas formales primarias de la arquitectura escogida (Recordemos que la condición arquitectónica específica aparece en el estudio de los requerimientos de la función interna con el sitio, es decir la intención primaria)

- Configuraciones lineales

1. Le Corbusier – Pabellón Suizo y Cité Refugé. (Imagen 39 - 41)

Desarrollo sistémico: Los dos proyectos, se desarrollan en un sistema de dos partes (Movimiento y volumen). En los dos edificios escogidos, existe una síntesis de los dos sistemas (No existe una dialéctica), puesto que no hay una intención de representar el conflicto interior-exterior. Este control se basa en dos suposiciones:

- a. Definición de las coordenadas de la Grilla Espacial** (El edificio se tensiona hacia una fachada dominante)
- b. Relación y control de los volúmenes específicos, hacia los ejes de la condición genérica.**

Sintaxis: El antecedente genérico al que responden los dos proyectos de Corbusier es lineal, y los dos buscan resolver el problema de una entrada única a un proyecto lineal.

Sintaxis general: Los dos ejemplos escogidos de Corbusier suponen desarrollos lineales que se derivan de la organización volumétrica interna.

Sintaxis específica: En el Pabellon suizo, el eje interno está en ángulo recto con el eje externo. En la Cité Refugé, el eje interno es paralelo al eje externo.

Gramática: Control volumétrico como volúmenes específicos.

2. Frank Lloyd Wright – Darwin D. Martin House y Avery Coonley House. (Imagen 43 - 45)

Desarrollo sistémico: El desarrollo sistémico de estos dos proyectos de Wright, responde a dos tipos de desarrollo, en los que las organizaciones lineales son producto de la deformación de alguno de los dos siguientes problemas;

- i. Central:** Que evoluciona de un cruciforme genérico o un molinete, en donde la chimenea es la ‘masa’ central de referencia.
- ii. Pabellones lineales:** Evolucionan de un volumen genérico lineal o de un cruciforme central deformado.

En los dos casos, el desarrollo sistémico se controla por medio de ejes, y ejes cruzados que ordenan la planta. Esto implica, que los ejes actúan como los mecanismos de control volumétrico de los edificios.

Sintaxis: La sintaxis general en Wright, obedece a una predisposición a un orden lineal como antecedente genérico (Ya sea a través de un geométrico absoluto o de un orden volumétrico dominante).

Sintaxis general: Los dos ejemplos escogidos de Wright, suponen desarrollos lineales que se derivan de la organización volumétrica.

Sintaxis específica: En la casa Avery Coonley, el eje externo es paralelo al eje interno. En la casa Darwin D. Martin, el eje externo es perpendicular al eje interno.

Gramática: Wright, oscurece los sistemas y la sintaxis con su gramática. Existe un 'manierismo'¹⁰⁶ propio de la forma de resolver su forma específica, que desboca la tensión formal hacia forzar las organizaciones lineales. Resultado de esto, Eisenman, encuentra unas operaciones gramaticales específicas:

- i. Inter juego de ordenes volumétricos.
- ii. Contraposición de elementos volumétricos en los ejes mayores y menores.
- iii. Volúmenes concebidos externamente como masas.

- Configuraciones centrales

1. Alvar Aalto– Ayuntamiento de Saynatsalo y Tallin Museum .
(Imagen 47 - 49)

Desarrollo sistémico: Los dos edificios de Aalto, evolucionan de condiciones internas similares, que permiten ordenar la forma específica. Existe un sistema de orden volumétrico dominante, sumado a un sistema de movimiento secundario. En el caso de Saynatsalo, el sistema volumétrico y de movimiento son centrales. En el caso del Tallinn Museum, mientras que el sistema volumétrico obedece a una organización central, el movimiento se ordena linealmente.

¹⁰⁶ "Aunque la gramática de Wright tiende a oscurecer la sintaxis y el sistema en su estado específico en relación a la condición genérica, aún es evidente y puede analizarse conceptualmente." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 185)

Sintaxis general: Los dos ejemplos escogidos de Aalto, suponen desarrollos centrales, que se derivan de la organización volumétrica en torno a un patio. En ambos casos se debe resolver el problema de una entrada única, a un espacio central.

Sintaxis específica: En ambos casos, la sintaxis específica obedece a resolver el conflicto de la entrada única a una forma central, entendiendo el eje externo como remate de la forma central. Toda distorsión de la forma genérica, empieza en esta resolución.

Resolución Gramatical: En Aalto, existe una aparente ausencia de orden perceptual. Esto obedece en realidad, a una delicada resolución gramatical, que tiene como base 3 componentes metodológicos:

- i. **Colocación de cada bloque:** Al ser tratado como masas individuales, en conjunto construyen la percepción de un plano cambiante.
- ii. **Orden Perceptual:** Existe una referencia planar cambiante, que no permite percibir estacionariamente el edificio.
- iii. **Referencia a un Horizontal Absoluto:** Movimiento y volumen en función de la coordenada horizontal absoluta del patio.

2. Giuseppe Terragni – Casa del Fascio y Asilo Sant’Elia. (Imagen 47 - 49)

Desarrollo sistémico: En el caso de los dos edificios de Terragni, hay un Sistema principal de control mediante el uso de la dialéctica Masa-Superficie, y un sistema secundario de orden volumétrico. Es evidente la preocupación de Terragni, por dar más importancia a las superficies que a los volúmenes, al igual que la masa solo sirve a la superficie.

Sintaxis: Los dos proyectos se desarrollan de requisitos programáticos que derivan en la resolución central.

Sintaxis específica: En la Casa del Fascio, se entiende la centralidad como remate de un eje externo. En el Asilo Infantil, se entiende la centralidad desarrollada en paralelo al eje externo. Esto genera tres condiciones similares en los dos edificios:

- i. **Composición tripartita:** La grilla y sus coordenadas espaciales, se expresan mediante la relación inicio, medio, final.
- ii. **Acceso:** Los dos edificios, enfrentan el problema de una entrada única a un volumen central.
- iii. **Referencia a un Horizontal Absoluto:** Demanda del patio de un horizontal absoluto.

Gramática: La ordenación del vocabulario, fusiona grilla con masa y superficie, para crear múltiples lecturas de un mismo elemento. Los dos edificios, responden y son analizados, en relación a un plano horizontal de referencia que sea dominante.

Es claro que Eisenman, afronta el método analítico desde el punto de vista de su teoría formal. Como se ha visto, Eisenman, posee un sistema de comprobación analítico en el que lo lógico y lo analógico, permea los muchos niveles de las relaciones formales de cada obra, con el fin de dar cuenta de los componentes de la teoría de Eisenman. De esta manera, se concentra en entender el control de las relaciones (sistemas), mediante la implementación del vocabulario específico (gramática), en el sistema formal. Dentro de este proceso, descubre un elemento fundamental, en el análisis, y es el antecedente genérico, al cual obedece el objeto de estudio escogido (Lo que llama la sintaxis). Este énfasis particular, señalado ya en el tercer apartado de este capítulo, dentro del cual el problema central abordado (Las bases formales), implican el desarrollo e implementación de un vocabulario, que, respondiendo a la sintaxis general, controla la distorsión del estado genérico causado por la acción de fuerzas internas y externas, llevó a Eisenman a concentrar el esfuerzo analítico en el estudio de la primera planta.

Primer mecanismo analítico: La primera planta. Este, es uno de los más relevantes aspectos del método analítico, que hay que destacar.

Se asume, que las tres grandes categorías de la sintaxis¹⁰⁷ propuesta por Eisenman, poseen entre si un puente, que implica, como se ha mostrado anteriormente, un reconocimiento del estado específico y el estado genérico, al mismo tiempo. El movimiento, desarrollado en la primera planta, será el mecanismo analítico que permite que esto suceda. Este enlace entre la distorsión, el estado genérico y el inicio desarrollo y remate del edificio, implica desde el punto de vista de la teoría formal de Eisenman, entender cómo, cada arquitecto, establece una respuesta a una situación determinada. Esto, en otras palabras, implica entender que Eisenman, encuentra cómo la primera planta, es la que asume las deformaciones del estado genérico. Al señalar todas las distorsiones sobre la planta de acceso, lo que se evidencia, son todas aquellas *dislocaciones* del antecedente genérico. Este método,

¹⁰⁷ **Nota del Autor:** Estas son, 1. inicio, desarrollo, remate 2. Reconocer el estado genérico lineal o central 3. Reconocer la distorsión del estado genérico por la acción de fuerzas externas.

entre otras cosas, permite a Eisenman desarrollar estrategias visuales, que construyen énfasis intencionados y que a través de herramientas gráficas como ejes, flechas, textos, y líneas, evidencia el punto, o los puntos, donde la distorsión evidencia una dislocación del estado genérico.

Es claro que la utilización de la sintaxis inicio, desarrollo y remate, responde a la necesidad de entender que el edificio se distorsiona cuando la tensión entre interior y exterior se resuelve en el sistema de acceso. Esto funciona muy bien para entender todos los proyectos. Sin embargo, existe un problema que se deriva de esta condición que tiene que ver con una pregunta que no existe dentro de la tesis: ¿Cómo escoge Eisenman estos 8 proyectos?

Segundo mecanismo analítico: La Dislocación.

Eisenman, se concentra en encontrar proyectos que contengan un énfasis común sobre los problemas de la distorsión y convierte esta situación en la segunda herramienta que construye el problema, que se encuentra en la *dislocación* del estado genérico. La escogencia de estos 8 proyectos incluidos en la tesis, tiene en común la dislocación entre ellos. Precisamente, la manipulación intencionada y su efectiva correspondencia dentro del sistema de orden formal del edificio, es lo que Eisenman determina como una arquitectura correcta. Pero lo que interesa resaltar con esto, leyendo entre líneas el argumento de Eisenman, es el reconocimiento de esta distorsión o dislocación. Este estado en el que un proyecto tiene en simultaneo la dislocación y el estado genérico en un equilibrio sutil, permite que las propiedades de la forma genérica contengan resoluciones anómalas al estado genérico, pero que contenga una tensión con todo el edificio de carácter sistémico.

En el Pabellón Suizo, por ejemplo, existe un elemento anómalo, que Eisenman no entiende desde sus propiedades específicas, sino desde las propiedades formales y su correspondencia al sistema: El muro curvo de piedra de la Fachada norte (*Imagen 39 y 65*). Este muro, es un elemento anómalo no solo en el sistema completo, sino además en la planta de primer piso, y como se verá fundamental para lograr armar el sistema de movimiento hacia la barra de viviendas (Sobre la cual no se concentra en las imágenes). El *elemento anómalo* será pues, desde el punto de vista analítico, la

herramienta que permite a *la dislocación*, ser segunda gran estrategia de análisis utilizada al interior de la tesis de Eisenman.

Esto quiere decir, que, desde el punto de vista de estos 8 proyectos, el elemento anómalo se encuentra en perfecta tensión y equilibrio con la sintaxis. No olvidemos, que la pretensión de Eisenman, lo guía hacia el desarrollo de unas bases formales para cualquier arquitectura. Los ocho proyectos, contienen la base clara de reconocimiento del antecedente genérico central o lineal. Sin embargo, el factor común anómalo, se encuentra guiado por el extrañamiento generado desde la sintaxis. Todo el problema analítico gira en torno a la distorsión de la forma genérica y a la manipulación con más evidencias de distorsión. La dislocación, no es entonces que este esfuerzo por dar cuentas de un sistema arquitectónico y sus variaciones medibles, sino por el contrario, construir, por medio de la distorsión una idea de *extrañamiento* sobre la base de la *dislocación*. Esta idea presente en la tesis de manera continua (**Imagen 23**) enlaza los proyectos de manera cuidadosa. Los 8 proyectos quedan enlazados por un extrañamiento que los hace peculiares respecto a su base genérica común.

Las estrategias analíticas, que conducen en conjunto con el método lógico (Verificación de Sistema formal, Sintaxis, gramática) así como con la verificación mediante el sistema analógico (Desde el lenguaje, pasando por la obra y otras), serán aproximadas desde estas dos herramientas que en conjunto permiten construir todo el problema analítico. Revisemos las estrategias analíticas gráficas de manera más precisa por medio de los dibujos de Archivo de Eisenman.

c. El constructo en proceso: Los dibujos de archivo de Eisenman.

Este apartado, busca presentar al dibujo de proceso, como la base procedimental de la tesis de Eisenman. Mediante este, es posible pensar que el desarrollo de la teoría formal de Eisenman está mediado por la exploración gráfica, mediante la cual, se entiende al análisis como medio de resolución. De hecho, es posible argumentar, que la primera etapa de concepción de la tesis, está determinada, por la etapa analítica referida al dibujo. Esta etapa del proceso de desarrollo de la tesis, revela una marcada influencia sobre un

método analítico preciso. Precisamente, los dibujos contienen una tensión entre el resultado final y la exploración inicial que resulta clara, cuando se someten los dos a la comparación (**Imagen 66**). En este sentido, existe una influencia del dibujo sobre el trabajo teórico que explica al artefacto. Recordemos que Eisenman no duda en delimitar el problema de la tesis entre la teoría y el análisis. En los dibujos de proceso hay una evidencia de la construcción de esta teoría mediante el desarrollo de sistemas analíticos aplicados a ejemplos puntuales de arquitectura.

Existen muchos dibujos de la época de estudiante de Eisenman que van a ser tenidos en cuenta para este estudio. De todos los que interesan al objeto de esta tesis, existen en particular dos grupos: El primer grupo, una serie de apuntes gráficos de su periodo de estudios de la maestría en Columbia titulado “Advance Structural Design” de diciembre de 1959. El segundo grupo de dibujos, es el que tiene que ver con los esquemas de trabajo de su tesis de Doctorado en Cambridge. Este grupo, aunque no tiene fecha o numeración, contiene todos los desarrollos esquemáticos de la teoría formal de la tesis, y las ideas pueden ser rastreadas desde una suerte de esquematización incluida en los dibujos.

i. Apuntes de Clase: *Advance Structural Design*

Estos dibujos, generan un interés particular, por el contenido gráfico que manejan. Las herramientas que utilizan para describir la información referida a los contenidos generales, contienen en su esencia bases de muchos de sus trabajos gráficos posteriores. En este caso particular, se trata de una serie de apuntes de clase para una asignatura de Diseño avanzado. En estos dibujos, se puede ver claramente la influencia de un Eisenman desbocado hacia el tema gráfico, y con una alta capacidad para resolver gráficamente problemas de pensamiento lógico y racional. En estos dibujos, que corresponden a apuntes generales de temas específicos, se encuentran dos aspectos que interesa destacar. El primero, todos los dibujos se refieren a condiciones particulares, en las que existe una formulación general de un problema estructural referido a determinadas condiciones no específicas. En este caso, existe una similitud con los dibujos auxiliares de la tesis de Eisenman, en particular los referidos al problema genérico. En los dos casos, existe una necesidad de explicar condiciones particulares a través de dibujos de condición más bien genérica. No se quiere decir que Eisenman este

formulando el problema de la forma genérica referida a la estructura, se quiere anotar, más bien, que limita las cualidades del análisis del dibujo, a sus leyes inherentes mínimas y por tanto, el problema estructural se limita a condiciones elementales mediante la cual, se establece un principio aplicable a diversas situaciones más. En este caso, y en una estrategia similar a la utilizada para el desarrollo del dibujo elemental en la tesis, Eisenman construye una explicación propia a través de sólidos platónicos, con condiciones básicas de organización central o lineal a los que se les atribuye una condición específica (En este caso estructural), y mediante la cual se genera una condición irreductible asociada primero a su geométrico absoluto y segundo, a su condición “Portante”. Lo que se quiere señalar no es, de ninguna manera, que Eisenman haya desarrollado una precaria muestra de su posterior teoría formal, sino en realidad que las condiciones similares generan un desarrollo gráfico, que explica muchos de los problemas centrales del método gráfico desarrollado. Es por ello, que, con esto, no se trata de reivindicar la noción de estructura en Eisenman, o de establecer un contraargumento atacando su noción de estructura como una idea particular de forma específica, sino por el contrario establecer un método de pensamiento referido a lo gráfico.

Lo que interesa señalar, es que, en este tipo de dibujo de esquematización estructural, los sólidos básicos sirven para explicar propiedades inherentes al volumen que explican por igual problemas estructurales. Precisamente, cada uno de estos sólidos está referido a un problema estructural que fundamentalmente contiene en su esencia, el problema de las propiedades inherentes a determinado volumen platónico. Recordemos, que esta es una de las discusiones base sobre las cuales se funda el desarrollo de la teoría formal de Eisenman. A partir de la inclusión intuitiva de estas propiedades, se explican problemas propios de la condición estructural. Así por ejemplo la composición de determinada forma específica estructural siempre reconoce en los dibujos originales una condición generatriz básica referida, como en el caso de la arquitectura, a su antecedente a un sólido geométrico abstracto. Esto es muy importante tenerlo en cuenta, puesto que en estos dibujos se contiene varios de los problemas gráficos básicos trabajados por Eisenman posteriormente en su tesis de Doctorado (**Imagen 67**).

En las imágenes se observa cómo esto, está determinado por dos factores fundamentales: *Primero*, el reconocimiento de la condición genérica de orden del volumen, siempre está determinado por una línea invisible a manera de

eje en el sentido predominante del volumen. Esto reconociendo su condición lineal o central. *Segundo*, y ya más relacionado a la noción de forma estructural específica, al condicionar el volumen absoluto a la noción de uso, ya sea viga o columna, o dintel, se asume que las cargas no solo se transmiten, sino que además se reciben: Esto en otras palabras implica una deformación de la línea invisible que determina su forma genérica, por la influencia de una deformación producida por un factor externo. Estas fuerzas externas al elemento esquematizado, condicionan su capacidad para resistir la deformación. Esto, es desde el punto de vista de los planteamientos incluidos en la tesis de Eisenman, el reconocimiento de un factor externo capaz de deformar su forma genérica (*Imagen 68*). Este reconocimiento del volumen genérico, es posible encontrarlo repetitivamente en varios de los esquemas estructurales (*Imagen 69*). Los ejes no solo reconocen los volúmenes y configuraciones genéricas sino además reconocen la distorsión y su relación con su estado general. Esto, conduce a la estrategia gráfica asociada al factor externo que permite reconocer la *deformación*: Una fuerza externa y su sistema de representación, las flechas (*Imagen 70*).

Existe una *tercera* herramienta gráfica asociada a este tipo de dibujo, que se relaciona de manera directa al sistema de representación utilizado en la tesis de Doctorado. La implementación de la vista tridimensional, en oposición a la vista diagramática de dos dimensiones. La implementación de la relación axonométrica, permite construir un problema de aproximación a la forma, en la que la condición genérica no se entiende ya desde una perspectiva diagramática o geométrica, sino que asume su condición volumétrica, que la relaciona de manera directa a la arquitectura (*Imagen 71*). Esto, resulta notable resaltarlo, en tanto, existe un enlace común con los dibujos de la tesis que se refieren a la condición elemental - genérica y a la condición elemental - paradigmática (*Imagen 61 y 62*). En estos, que no se relacionan en términos gráficos al problema de los dibujos de carácter puramente referencial en términos paradigmáticos, (*Imagen 72*) la axonometría es la marca de clave del sistema de representación general. Por medio de esta, y de se establece un sistema de abstracción que caracteriza al dibujo de tipo prospectivo en la tesis de Eisenman.

Estos tres sistemas de representación se verán incluidos en los dibujos analíticos de los maestros para construir el problema de la dislocación del estado genérico. Pero aún falta revisar los problemas arquitectónicos de

fondo que permiten construir el sentido del sistema analítico gráfico entre dibujo, lógica y analogía.

ii. Dibujos analíticos de Proceso *“The Formal Basis of Modern Architecture”*

Existen una serie de dibujos del archivo de Eisenman, que contienen reflexiones preliminares sobre varios de los edificios utilizados en la tesis, y también sobre algunos que no fueron incluidos en la tesis. Sin embargo, el interés que despiertan estos dibujos se encuentra concentrado en aspectos metodológicos que terminan en desarrollos puntuales del método analítico utilizado por Eisenman. Pero más importante aún, revela de manera muy precisa, cómo, la reflexión teórica fue consolidada poco a poco mediante el desarrollo analítico de los dibujos.

Es por ello que, resulta muy importante aclarar que estos dibujos no son ni los dibujos finales, ni un estado intermedio entre los primeros bocetos y los finales. Para efectos de esta investigación, serán entendidos como los dibujos preliminares de la reflexión, y en ese sentido, a pesar de que no tengan fechas concretas o numeraciones, se van a entender, por la información que contienen, como los dibujos preliminares de proceso. Sobre este tema, reside su interés particular. El proceso como foco de reflexión direccionado a la teoría disciplinar. En este sentido, el proceso juega un papel fundamental, puesto que permite articular de manera concreta el problema a través de la observación precisa, y se asume que, desde este punto de vista, hay un énfasis distinto en la presentación de determinado método, que en el descubrimiento de mismo método. Para el objeto de esta tesis interesa más el segundo, en tanto localiza la pregunta en un énfasis puntual: ¿Cuál es el interés que despiertan estos objetos de estudio? Esto, no es otra cosa que la justificación de la elección. Ya es claro, que las principales maneras de organización de la forma genérica (Central y lineal) constituyen la principal categoría de organización de los ejemplos utilizados, sin embargo, no asegura que el interés de Eisenman se haya localizado en estas obras solo por esto. Por otro lado, se ha visto como la influencia de Rowe y Corbusier, focaliza el interés de Eisenman sobre las obras de este último; pero, esto no justifica tampoco la elección del repertorio. Es el objeto de este apartado construir

parte de las herramientas para entender este problema, y, se considera que los dibujos de proceso, contienen, al menos en su esencia el problema central de la tesis. Es importante tener en cuenta, que un punto fundamental para entender el problema, radica en este tema. Como se verá, la presentación del problema es distinta a la reflexión primaria del mismo problema, y por ello se propone realizar una reflexión sobre este tema central.

Dentro de los dibujos de proceso, existen varias series, que fueron encontradas sin orden específico, referencia clara o fecha que permita localizarlos claramente. Sin embargo, se encontraban incluidos dentro de una Carpeta llamada “Cambridge University” (CCA, 2010, págs. Series 1 - Student papers). La referencia gráfica directa a los proyectos, así como los contenidos generales del material encontrado, como también el nombre de la carpeta que la contenían, establecen una referencia directa a la tesis de Eisenman. Es importante anotar, que, la técnica de dibujo y tamaño de los dibujos, así como el formato del papel, no fue tomado en cuenta para esta revisión del material, en tanto, lo que se está estudiando del documento de Eisenman se refiere a sus ideas y contenidos, así como su desarrollo analítico.

Los dibujos que se presentaran a continuación contienen los siguientes arquitectos analizados, con los siguientes edificios:

Le Corbusier: Pavillion Suisse / Cite Refugé / Unité de Marsella

Alvaar Aalto: Ayuntamiento de Saynatsalo / Talinn Museum

W. Gropius: Bauhaus in Dessau

F. L. Wright: G Blossom House.

Giuseppe Terragni: Casa del Fascio / Asilo Infante

Todos los dibujos se concentran en el problema analítico de la arquitectura, y no se ocupan de problemas contextuales o hechos históricos particulares. Esto coincide directamente con el objeto principal de la tesis de Eisenman y coincide con el hecho de que el análisis se refiere en el caso particular de la tesis de Eisenman, al problema arquitectónico en un sentido teórico. De hecho, una muestra de esto es que varios de estos dibujos no fueron utilizados en la tesis de Eisenman. En particular el Edificio de Gropius y el edificio de Wright. Esto obedece a condiciones particulares de cada edificio.

Existen varias aproximaciones generales al problema analítico que resulta fundamental presentar acá. Como se verá en las imágenes, es posible dar

cuentas de un sentido particular de cada imagen, pero en general las estrategias analíticas construyen varios problemas generales que hay que tener en cuenta.

Es importante aclarar que las series presentadas en las imágenes, son creadas para efectos de esta investigación, en tanto, los dibujos no tenían un orden en la forma en la que estaban catalogados, pero resultaba fundamental organizarlos para poder estudiarlos. Por igual, es importante aclarar que, las series no corresponden a un orden específico, sino que los dibujos se han agrupado con el fin de presentar relaciones de continuidad entre ellos, para presentar de manera concreta la información.

1. Abstracción perceptual: Desarrollo de un método implícito

Esta condición analítica, que es posible encontrarla particularmente en los análisis de la Unité de Marsella (aunque hay que anotar que esta condición está presente también en los dibujos para el Pabellón Suizo y la Cité Refugé), contienen el germen de muchos de los análisis realizados por Eisenman posteriormente para la tesis. Estos contienen, en particular, un énfasis sobre la revisión de las características perceptuales de los proyectos analizados que implicó, la construcción de conclusiones de carácter conceptual. Aunque parezca contradictorio, este énfasis está incluido en la tesis de la misma manera. Es importante señalar que, en el marco de acción de la tesis, la percepción se entiende como el mundo de entrada para el reconocimiento de la forma y que, en este sentido, aunque Eisenman construye problemas relativos a la delimitación conceptual, toma como punto de partida del problema a la percepción.

Es posible comprender, que los medios con los cuales Eisenman se aproxima a la forma, en sus primeros esquemas están basados, en su gran mayoría, en la revisión perceptual de las imágenes, en parte delimitado por una inclusión del movimiento como motor de apoyo de lo perceptual. De hecho, al revisar el conjunto de los dibujos de archivo encontrados de Eisenman, es posible darse cuenta de que, por la naturaleza de las preguntas y revisiones analíticas, la serie de dibujos que compone a la Unité de Marsella (**Ver imágenes 114 - 122**), es parte de una primera serie de dibujos relativos a la tesis. Estos, contienen muchos temas sensibles a la tesis, pero expresados de manera

particular. Su aproximación está determinada por un único punto de vista en perspectiva. Todo el análisis parte de este método de dibujo que localiza la vista alejada a vuelo de pájaro como un mecanismo de los que sucede de revisión de los problemas del edificio. Por las características de su desarrollo gráfico, establecen una relación directa con dos problemas fundamentales de la tesis: La noción de análisis perceptual y conceptual. Eso sucede por dos problemas a la vez. Primero, porque el dibujo sirve a la técnica y no a la forma de pensar, y en ese sentido todo el análisis perspectivo funciona como una herramienta de percepción de la totalidad del edificio desde el exterior, lo que limita su visualización a un problema externo desde un punto de vista estático; y segundo, porque al manipular la información de esta manera, lo que sucede es que existe una necesidad explorar conceptualmente el dibujo, tomando como medida la idea de la visión estática de un mismo dibujo, pero desarmando esta vista estática buscando omitir o resaltar determinados elementos. Esto genera como resultado una perspectiva explotada.

Al mezclar de manera intencionada perspectiva con una idea más cercana a lo que podría ser mejor una axonometría explotada, impone la exploración conceptual sobre la perceptual construyendo un discurso que arma, desde lo más general hasta lo más particular, temas que buscar explicar su base conceptual.

De hecho, lo logra. La perspectiva ha forzado el análisis a dar un carácter al lugar entendiendo como, un eje perpendicular al de la forma genérica del edificio se enfrenta de manera contundente (**Imagen 114 y 115**). Comprende la sintaxis de entender el edificio como una entidad completa, y aporta un método de estudio en el que se entiende esta sintaxis, tanto en el sentido vertical como el horizontal, y, de hecho, define mediante este mismo método, su forma genérica al quitarle a los dibujos todo aquello no permite entender lo que denomina como la 'caja', que no es otra cosa que el dibujo de la forma genérica. (**Imagen 116**). En esta serie, que pareciera no aportar mayor cosa al análisis de los proyectos, lo que logra, se resume en entender, que debe abstraerse lo conceptual para lograr dar cuentas de los problemas perceptivos.

Sin herramientas adicionales logra construir una explicación clara de la razón por la cual escoge el proyecto. Es importante señalar que, desde el punto de vista de esta interpretación, la única planta que existe de esta serie, contiene la razón por la cual la Unité no entra dentro de los 8 análisis de los proyectos: Aunque su forma lineal es evidente y su programa e intención clara, no existe

una deformación del sistema desde la primera planta del sistema de circulación y como se verá en el siguiente apartado, la planta justifica plenamente la no elección del proyecto.

2. *Descifrar la extrañeza: Mecanismos para descubrir un atractor arquitectónico.*

Esta serie de dibujos, que están en relación directa a los finales de la tesis, plantean múltiples métodos analíticos que es importante tener en cuenta. Pero lo más importante de la serie de dibujos relacionados con Corbusier (Tanto Cité Refugé y Pabellon Suizo, como la Unité de Marsella), está en la exploración del problema relativo a dos aspectos generales. La primera, la exploración en torno a los *elementos*, la segunda la exploración en torno a la *extrañeza* (**Imagen 97**). Estas exploraciones tienen un planteamiento importante en relación a la tesis, pues la primera posibilita el método lógico, y la segunda posibilita el método analógico.

Esta serie de dibujos es considerada, en el marco de esta investigación, como la base de muchos de los dibujos posteriores, e inclusive, como el germen de muchas de las discusiones al interior de la tesis. Como el mismo Eisenman ha anotado, Corbusier, propone parte de la discusión sobre la cual se funda la tesis. No es de extrañarse pues, que parte de los dibujos estén contruidos sobre la base de la propuesta de Corbusier. Lo que interesa anotar acá, es que muchas de las estrategias que se van a ver al interior de los dibujos analíticos de las 8 obras de los 4 maestros, tienen que ver con el desarrollo de los dibujos de Corbusier, donde se encuentra la mayor cantidad de pistas sobre el desarrollo del método analítico.

Estos dibujos contienen varias estrategias generales sobre el problema analítico que es posible resaltar acá:

i. *Exploración sobre el vocabulario de la forma arquitectónica.*

La aproximación perceptual, resulta ser un tema importante en este punto. Existe un dibujo (**Imagen 84**), que está relacionado directamente con los dibujos de las Unité de Marsella (**Imagen 114 y 115**) pero no por los edificios, sino por la relación de las preguntas exploradas en los dibujos. Lo que existe en común, entre este grupo

de dibujos tiene que ver con la relación entre el análisis perceptual de los edificios, y, la exploración de las propiedades. Este tema es fundamental, pues evidencia, que el diálogo entre las propiedades de la forma genérica (Que cómo se pueden ver en la relación texto-imagen no está aún, completamente clara en esta etapa del diseño), tiene como fin entender los medios que explican las relaciones generales y específicas de la forma arquitectónica (**Imagen 65**). Es evidente que la preocupación sobre la forma arquitectónica que Eisenman estudia en detalle, posee una base conceptual que es intuitiva por medio de estas herramientas. La construcción del vocabulario sirve a fines relativos y absolutos en este dibujo (**Imagen 84**).

La relación, que no es similar al marco teórico de la tesis, tiene que ver precisamente con la idea de la relación entre lo conceptual y lo perceptual. Eisenman intuye que las propiedades de la forma, y la maneras en las que dialogan, le permiten construir la explicación del sistema empleado por Corbusier. Una pista de ello, está en la inclusión del Dibujo de la Tourette, que es un guiño, a la exploración previa realizada por Colin Rowe.

Pero de este dibujo del Pavilion Suisse, y de los de la Unité, se desprende parte del sistema de análisis que justifica el sentido de las propiedades genéricas y su relación con el vocabulario. Esto tiene que ver, con el balance de medios relativos y generales. Eisenman, explora en un dibujo lleno de aparentes 'distractores', al fin analítico real, (Como por ejemplo el gran 'SENSORY THINGS' o el dibujo analógico del ave) las propiedades tanto perceptuales como conceptuales, de dicho vocabulario, que le permiten, explicar claramente el problema central que le ocupa, que es entender el sistema formal edificio. Es importante tener en cuenta, que, la apariencia un poco burlesca y caricaturesca de este dibujo, esconde tras de sí un intento por equilibrar los medios perceptuales con los conceptuales. De hecho, una explicación de lo anterior, se encuentra precisamente en la ambigüedad entre el "sensory things" y la exploración casi paralela, a este título del dibujo, que esconde tras la afirmación de las propiedades de la forma genérica que ha detectado tras la barra principal. La planta de primer piso señalando el acceso, es una de las pistas a seguir.

ii. *Entre lo genérico y lo específico. Método de aproximación*

De lo anterior, se desprende también un problema que permite dar cuentas de un método, que está implícito en la tesis, pero que explícito en los dibujos de proceso, permite entender la aproximación general al problema de estudio: La revisión del proyecto de lo general a lo particular. Este balance de medios se relaciona directamente también con lo genérico y lo específico. Existen dos series de dibujos del Pabellon Suizo (**Serie 4 imágenes 80 – 83 y Serie 7 imágenes 88 – 95**), y una serie de la Cité Refuge (**Serie1 imágenes 100 – 104**) que contienen una aproximación similar que permite construir la idea del factor extraño como elemento dominante del análisis arquitectónico. En las dos series, predomina la mirada a vista de vuelo de pájaro, o vista axonométrica superior, que permite como factor analítico común, construir la idea general de propuesta formal. Esta estrategia, que implica comprender el carácter volumétrico general del edificio, permite a Eisenman construir una idea de aproximación a la base formal, y que, a manera de reflexión, le permite construir una idea de las relaciones generales del edificio.

De esta primera reflexión, se desprende desde un punto de arranque similar para todos los proyectos, un camino analítico que permite encuadrar la reflexión desde dos grandes mecanismos comunes: Primero, el dibujo se apoya en el texto que describe la estrategia general observada en la vista lejana, y segundo, el dibujo esquematiza de manera muy puntual los problemas generales de la forma arquitectónica respecto a la función y a la intención.

Esta capacidad de entender el problema, primero, desde lo general, y segundo, desde lo específico, permite a Eisenman dar cuentas del tipo de arquitectura que está analizando. Al afrontar el dibujo desde estudios lejanos y de la forma entendida en su totalidad, está abriendo las puertas al análisis y a la comprensión coherente de la forma arquitectónica, que parte de la revisión general de las estrategias y luego aborda los problemas generales (**Imagen 88**).

Así mientras en los dibujos de proceso para la tesis, Eisenman desarrolla un mecanismo que vincula los medios generales y específicos con operaciones muy puntuales, que se refieren en cada caso particular a una demanda puntual sobre los problemas del edificio, en la tesis existe una diferencia fundamental: Aunque, en

términos generales los problemas explorados son similares, al interior de la tesis siempre hay un énfasis muy marcado al problema de la primera planta en relación al lugar.

A partir de este énfasis, Eisenman equilibra la utilización de lo general y lo específico dependiendo del caso. Así, por ejemplo, mientras el Pabellon Suisse introduce al lector con la planta de primer piso (Mediante la relación entre edificio y lote que es uno de los requisitos básicos de la forma arquitectónica - **Imagen 39**), en el Ayuntamiento de Saynatsalo, el problema general de la relación formal es introducido mediante una explicación de la transformación paulatina de la forma genérica en relación al eje principal del lugar (**Imagen 47**). Lo que se quiere señalar con esto, es cómo, el problema arquitectónico de estos objetos de estudio, contiene en su germen un proceso de reflexión en el que, cada obra, contiene mecanismos de pensamiento, que pueden diferir o no, de los resultados generales de la presentación final, sin alterar el modelo de pensamiento. Eisenman siempre evidencia en los dos sistemas de dibujos una preocupación común: La exploración para el desarrollo de unas bases formales racionales.

Esta herramienta, mediante la cual se visualizan problemas arquitectónicos sobre un problema gráfico que involucre a la totalidad de la forma, implica un mecanismo de pensamiento muy útil, no solo para identificar los medios generales, sino, además, los específicos. De hecho, afrontar el análisis de lo general a lo particular, permite a Eisenman construir todo un discurso en torno al problema de los elementos, que ayudan a dar entender de manera más clara el problema (**Imagen 116**).

En común, en estos dibujos, existe un factor que tiene que ver con lo específico: En relación a los análisis de la tesis, Eisenman, y llevando una reflexión común con los análisis de proceso, estudia todas las plantas y revisa con mayor profundidad de detalle en relación a las primeras imágenes de proceso (**Imágenes 33 – 53 e Imagen 98**). En los dos grupos mencionados anteriormente, existe un énfasis particular al sistema de acceso y la planta que este implica. Existe una exploración que busca vincular a la primera planta con la forma resultante del edificio. Pero en común, estos grupos identifican, sin tocar el tema de la sintaxis y demás, un elemento anómalo en el acceso. Existe para Eisenman, en la exploración que va de lo general a

lo particular un sentido de extrañeza entre el edificio y, la parte del mismo que entra en contacto con el suelo. En estos dibujos entra un problema analítico general en el que, mediante una aproximación a lo general por medio de la intención y el lugar, aparece un elemento extraño, que por lo general siempre resulta provenir de la manipulación de los medios generales y específicos de resolución arquitectónica de la primera planta. Los elementos fuera de geometría o extraños al sistema arquitectónico, estructuran el siguiente paso analítico, en términos de lo general y lo particular.

iii. *Movimiento como respuesta* (Imagen 98)

Existe un dibujo de proceso para el Pavillion Suisse (Imagen 99), que consiste en una copia redibujada de una fotografía tomada de la Obra Completa de Corbusier (Imagen 151). Esta imagen, genera interés en tanto Eisenman, anota en un texto de su propia mano, un pie de página que reza: “A graphic analysis of Corbu’s 1930-2 Pavillion Suisse Paris. By troy Pence” Este dibujo, que es en apariencia una perspectiva sencilla de una de las fachadas principales del edificio de Corbusier, despierta el interés de Eisenman Como un dibujo analítico. En el marco de la tesis de Eisenman, contiene la vista que resume varios de los problemas principales resaltados por Eisenman, del edificio como por ejemplo, el vertical y horizontal absoluto, la relación con el programa, la relación con el antecedente genérico, la relación con la sintaxis inicio, medio, final, tanto horizontal como vertical (Hay que notar que la perspectiva como esta dibujada en escorzo no muestra de manera intencionada el desbalance intencional en el diseño de las ventanas, mostrándolo simétrico –dos juegos de ventanas a cada lado de la escalera- solo por efecto de la vista en escorzo), la relación de la fachada con la escalera, y de este con el muro curvo y el acceso. Este es el tema central. Este dibujo, que dentro de la serie de dibujos de la tesis podría parecer quizá el dibujo menos relevante, puede ser un dibujo que contiene un poder analítico similar a los demás, pero que sobre todo tiene la capacidad de demostrar de manera precisa los dos componentes fundamentales del proyecto: La barra como la pieza dominante de la horizontal (Y por tanto el componente lineal referido al antecedente genérico) y la relación que este tiene con el lugar (La escalera y el volumen de primer piso). Esto, está relacionado con el

problema central que permite la construcción de la forma arquitectónica, en el que los requisitos internos y externos, son los principales detonantes de la forma arquitectónica en su estado específico.

Este dibujo, sirve entonces para ejemplificar, uno de los problemas centrales que permiten detectar los mecanismos mediante los cuales la forma arquitectónica permite detonar perceptual y conceptualmente, los análisis necesarios para comprender, lo que Eisenman llama, los sistemas formales tras el edificio. Lo que interesa señalar con esto, es que, el énfasis de este dibujo, muestra de manera concreta la relación que existe con el sistema general de circulación, que en el caso de esta perspectiva, no solo incluye a la circulación vertical, sino que, además, incluye por igual la planta de primer piso y el acceso.

De hecho, los dibujos de proceso y de análisis preliminar de Eisenman, contienen, una aproximación particular: Tras entender los problemas generales del edificio, muchos de los dibujos se enfocan en el problema del movimiento al interior dentro del edificio. De hecho, en otro dibujo de proceso (**Serie 8 imágenes 96 – 98**), se hace evidente, como siendo una de las primeras aproximaciones al edificio, se concentra en definir mediante el estudio perceptual del exterior, los problemas formales del edificio. En estas 3 páginas, introduce el análisis al interior del edificio, donde se concentra analíticamente tanto en el acceso como la circulación general, y, tan solo describe de manera somera el problema arquitectónico de la planta superior (Bloque lineal con circulación hacia fachada norte y programa desarrollado a sur).

Igual sucede con el primer esquema analítico de la cité Refugé. Después de poner su foco analítico en el problema de los volúmenes aparentemente ‘escultóricos’ de la primera planta, Eisenman se enfoca en el problema central que los explica: La circulación. El boceto sintético 2 de una de las series (**Imagen 101**) contiene una pista relevante sobre este mismo hecho: Aunque la circulación explica de manera contundente, uno de los componentes fundamentales del edificio, contiene en su esencia el germen de la explicación del sistema formal en general. Explica, no solo la resolución de los conflictos

internos y externos, sino que, además, explica la distorsión del estado genérico. Estos bocetos muestran una consecuente influencia de la explicación sobre el movimiento en el resto del edificio. **(Imagen 101, 102, 103, 104, 108, 112)**

iv. *El problema sintáctico como intuición formal.*

Los problemas que relacionan el análisis con la circulación, tienen que ver, principalmente, con problemas de carácter puramente sintácticos (En los términos de Eisenman). Se ha argumentado, cómo, la circulación para Eisenman es entendida desde el punto de vista de la sintaxis. El inicio del edificio 'permite sintácticamente explicar las deformaciones tras este. Un aspecto que llama la atención sobre esto, es la fuerte intuición que empuja a Eisenman a incluir el problema de la sintaxis en el edificio analizado. Esta, presente en los dibujos analíticos, contiene una exploración en la que se busca entender el edificio como una entidad completa. Muchos dibujos de Eisenman, contienen las palabras "Begin, Middle, End" (Inicio, Medio, Final) dentro de su argumentación analítica. **(Imagen 77, 120, 114)**

Esto, que podría parecer quizá un argumento que forzaría una visión clásica sobre la arquitectura, en realidad contiene el germen de un principio mediante el cual, existe una propuesta de análisis precisa. De hecho, esto se enlaza muy bien con el problema de la circulación y el acceso. Al entender el problema de la circulación y el acceso como un problema de resolución sintáctica, de esta regla, desarrolla la capacidad de entender que el contacto con el sitio se articula entre estas dos particularidades: El movimiento y el inicio del edificio. Sin embargo, esto contiene una mirada múltiple que sutilmente es explorada dentro de los dibujos de proceso, particularmente en los de la casa del Fascio **(Imagen 135, 141, 145, 146)**.

Ya se ha visto, cómo, se entiende la aproximación al problema de la sintaxis en el alzado. En los dibujos analíticos para la Unité de Marsella, el alzado, permite construir la noción de sintaxis en la revisión tradicional: Vertical, de piso a cubierta. Sin embargo, su curiosidad le permite explorar por igual el problema horizontalmente, en alzado, en este caso rematando con la escalera de la fachada sur. Su criterio, pareciera no tener validez alguna, pero sostiene tras de sí,

una intuición poderosa (**Imagen 120**). De Hecho, en la casa del Fascio, la lectura adquiere un valor adicional, en particular, en los dibujos relacionados con las plantas, en los que es posible ver, cómo Eisenman, ha sacado provecho a la herramienta y ha entendido la fortaleza de entender el principio, el inicio, el medio y el fin. La sintaxis, no dota al edificio del sentido de orden que Eisenman busca, pero le permite construir relaciones por fuera de la relación del alzado. (**Imagen 145, 146**)

Precisamente, el problema central explorado por medio de estos dibujos, revierte la capacidad de la sintaxis, para ser entendida única y exclusivamente a través del alzado, y posibilita la exploración simultánea, tanto en planta como en alzado, así como en direcciones múltiples¹⁰⁸ (**Imagen 120**). De esta manera, la sintaxis, se construye como una herramienta lógica, que posibilita la lectura analítica en múltiples dimensiones. En este caso, esta lectura particular, permite leer lo que en los esquemas analíticos de proceso denominará como “Stuttering”, o tartamudeo, (**Imagen 141**), que no es otra cosa que la evidencia de la lectura generadora de los planos volumétricos en el sentido del eje principal del acceso.

Lo que interesa señalar con esto, es el hecho, de que, esta lectura de la sintaxis, contiene en su esencia, problemas de organización de la forma arquitectónica, que en apariencia se refieren única y exclusivamente a problemas lógicos de la forma, pero que inclusive proveen herramientas analógicas referidas a otros proyectos.

v. *Factor Extraño como detonante*

Hay un tema que es posible enlazar al problema del acceso, y que se encuentra de manera evidente con dibujos que no tienen mucho en común con el acceso: *El elemento extraño*.

Esto es notable dentro de los dibujos de proceso, porque la lógica construida por Eisenman, en cierta medida, posibilita la identificación del elemento “no lógico”, o lo que se ha llamado dentro de esta

¹⁰⁸ **Nota del Autor:** No sobra aclarar, que el reconocimiento de esta sintaxis lleva al reconocimiento de la sintaxis tripartita: Centro vs Periferia.

investigación, el *elemento extraño*. Pero antes de presentar este problema de manera precisa, es importante ejemplificarlo.

En el único dibujo para el Asilo Infantil (*Imagen 134*), es posible ver un esquema muy poco técnico, sobre una planta estructural dibujada a mano alzada. Sobre este, dibujado también a mano, relaciones que resaltan determinados problemas específicos. En particular, lo que interesa destacar, es que el dibujo se concentra sobre una columna rectangular, que no posee la misma dirección de las demás. Esta es la única resaltada en el dibujo con un signo de interrogación. Esta columna, se convierte en factor extraño, que, en este caso, permite plantear una correspondencia formal que debe ser coherente, pero resulta ilógica. No hay que olvidar, que el problema central de la sintaxis, implica primero reconocer el estado genérico, y segundo aceptar la distorsión de este estado por factores externos. La extrañeza, posibilita lógicamente la entrada al antecedente genérico. De hecho, como se ve en la imagen, el dibujo contiene una serie de letras, que generan un intento por construir ejes dentro de la imagen: Estos se refieren principalmente a dos problemas propios de la centralidad, por un lado, la periferia (Que contiene el antecedente genérico) y por el otro, el centro (Que evidencia la distorsión).

Aunque en la tesis, la inclusión de la sintaxis y la gramática, posibilitan la identificación de la importancia de la extrañeza en el análisis, se hace más explícito en los dibujos de proceso, puesto que permiten delimitar muy claramente, más que las herramientas de la extrañeza, la importancia de la extrañeza en el análisis.

Otro ejemplo de esto, es la utilización de la dislocación, como mecanismo entrada al análisis, y a la definición precisa del antecedente genérico. En el Pavillion Suisse, Eisenman, resalta el problema de la dislocación como un factor importante en el proceso de dibujo analítico que está realizando. Un dibujo del Pavillion Suisse (*Imagen 86*), Contiene una exploración de una 'dislocación', como la denomina Eisenman, y que constituye un pequeño patio junto a la puerta de acceso al primer piso del Pabellon. Así mismo aparecen muchas otras dislocaciones al interior estos dibujos como la que Eisenman denomina 'the warp' (*Imagen 76*). Este dibujo, contiene un elemento extraño en una escala mucho más importante: acá, la extrañeza se utiliza en un sentido negativo, en donde, el muro curvo sobre el que se concentra Eisenman, es explorado como un elemento

que se estudia, por medio de la deformación del elemento a una forma más genérica, con el fin de entender la deformación, como una suerte de conciencia escondida del antecedente genérico. Esto, le permite demostrar, si la deformación construye un argumento que tiene que ver con el antecedente genérico, o si por el contrario, es simplemente una resolución permanente perceptual, que no aporta nada al sistema formal. En este caso, esto le permite construir a Eisenman, el argumento de la dislocación de la forma genérica incluida en su tesis.

Lo que interesa destacar con esto, es la importancia de la extrañeza, y en particular del elemento extraño, en el análisis formal. Este mecanismo desata relaciones inesperadas. Tiene la capacidad, de resolver cualquier Sistema de investigación, y, plantear la capacidad aplicarse al diseño a través de un sistema lógico, que toma como base a la sintaxis y la deformación como base operativa.

3. *Entre requisito interno y lugar: La definición de la intención*

Este problema sobre el cual se concentra gran parte del análisis de los dibujos analíticos de proceso para el Talinn Museum, tiene que ver con la relación que tiene este edificio con el encuentro de dos grandes problemas que el mismo Eisenman delimita en su teoría formal, llevada a cabo en la tesis. Esto es interesante resaltarlo, porque los dibujos encontrados de proceso de la tesis, referidos al Talinn museum, aunque están incompletos tienen una tendencia analítica que sitúa al programa y su relación con el sitio en el foco analítico. De hecho, uno de las hojas anexas a los bocetos exploratorios, tiene que ver con una descripción general del programa y del edificio. Aunque en la serie de dibujos sobre el Pavillion Suisse, existe un intento de marcar sobre las plantas los requisitos programáticos que definen los espacios, y la barra siempre es nombrada como el bloque de habitaciones; en el Talinn Museum, si hay una referencia directa al programa. Esto sucede por dos factores importantes. El primero, es porque el programa, pareciera ser la única explicación coherente de la relación con la forma general. Segundo, porque el elemento lineal, y el escalonamiento resultante, parece estar en función directa del conflicto entre el programa y el lugar.

Esto tiene varias evidencias concretas. La primera, tiene que ver directamente con el problema de la forma genérica. En uno de los textos analíticos de proceso, existe un estudio del programa y una descripción (**Imagen 125**). En esta descripción reza *“El edificio está agrupado en torno a un patio, y desde la entrada el visitante puede ver el camino a todos los departamentos”*¹⁰⁹ (CCA, 2010, pág. Caja 2008:0016:559). Sin embargo, en los dibujos posteriores, es posible encontrar un evidente conflicto. Eisenman, analiza el edificio desde dos puntos de vista, que, en principio, generan dos tipos de análisis distintos. La primera serie de análisis (**Imagen 126**), contiene el germen de un análisis, basado en el patio, que busca gráficamente entender el conflicto resultante entre los dos volúmenes principales del edificio, uno el del patio y el otro el lineal. Para esto, Eisenman se remite a un método que ya había probado con los edificios de Corbusier, en el que, mediante el estudio del movimiento desde el acceso, logra dar cuenta del problema de los espacios resultantes. Esta primera serie (**Serie 2 Imagen 126, 127, 128**), se preocupa por el manejo del sistema, y no otorga mayor énfasis al problema de la intención y el lugar. Sin embargo, la segunda serie de dibujos de proceso (**Serie 1 Imagen 125**), contiene en su germen, la esencia del conflicto interno externo. De hecho, es notable que el conflicto hace creer a Eisenman que el edificio posee una organización lineal, y por ello, desvía su atención a la relación entre programa y el elemento lineal, del cual, Eisenman cree, se desprende un patio. En esta serie, prima la tensión requisito interno - requisito externo. Esto tensiona el análisis, y construye visiones contrapuestas, sobre las cuales el programa y el sitio generan visiones distintas del mismo edificio. Lo que resulta más importante señalar, sobre este tema, es el hecho de que, sin lugar a dudas, la relación entre programa y lugar contiene la base de los análisis posteriores de Eisenman, y de nuevo, localiza el foco de atención sobre el elemento más extraño de la composición: Dónde se resuelve la sintaxis inicial, que es, donde la evidencia de la distorsión se hace más notoria, y se genera el acceso. En este caso, es el bloque lineal, que es para Eisenman, una suerte de falso analítico del edificio, pues le hace creer, que el patio es producto del bloque, y no al contrario, como en realidad es.

Lo que interesa señalar con esto, es el hecho de que, Eisenman, recurre a la explicación programática, para tensionar el análisis a su favor, con el objeto de construir una adecuada revisión del objeto, en relación al sitio. Dentro de los análisis que realiza en la tesis, se hace muy evidente, que su énfasis se produce hacia cómo, ciertos volúmenes, cargados de función, realmente contienen los ejes de circulación, con el fin de llevar el énfasis de nuevo hacia el patio, como eje articulador de la propuesta.

De hecho, en los esquemas y análisis de la Casa del Fascio, se utiliza de manera anticipada, un elemento que se repite de manera intencionada, de nuevo, en los análisis de la tesis de Doctorado: *El lugar como detonante*. La presencia del lugar en la casa del Fascio, juega un papel fundamental para Eisenman, puesto que determina, las variables principales de control (*Imagen 152*). En el esquema de proceso que incluye la localización de la Casa del Fascio (*Imagen 137*), se observa claramente, como uno de los costados del edificio, expresa una respuesta precisa al problema de la relación con el lugar. La casa del Fascio actúa como el remate de un eje. Este remate asumido por el sistema genera como lo explica Eisenman en su tesis, una distorsión, que Eisenman, reconoce desde sus estudios preliminares.

4. El análisis de paso a paso: El movimiento simulado como análisis.

Existe un problema analítico, que se torna definitivo a lo largo de la tesis, y que en los dibujos de proceso, posee una importancia significativa: El problema del movimiento (*Imagen 153*). En las dos series de dibujos de proceso de Corbusier, este tema toma una carga significativa alta, al ser el mecanismo principal, mediante el cual, se analiza el problema formal del edificio. De hecho, este es un tema importante, puesto que no supone una presentación, sino constituye un mecanismo de análisis, que es constatable, e impacta de manera directa el problema de los análisis finales en la tesis.

En los dibujos del Pabellón Suizo, hay un momento fundamental que se concentra, por medio del movimiento, en definir el problema de la distorsión, y además construye, el problema general de la relación

entre el volumen genérico y la planta de primer piso. De hecho, la relación entre la visión general desde un punto de vista lejano y el movimiento, permite construir mejor esa relación (**Imagen 88**). En la serie de dibujos que siguen a este, el problema se concentra en 3 temas principales: El primer piso, el muro curvo y el sistema estructural. Sin embargo, la aproximación general a estos tres temas, se realiza desde dos herramientas analíticas en simultaneo: El movimiento y el programa. Esto es un antecedente claro, de uno de los principios formales propuesto por Eisenman: La forma arquitectónica, como respuesta precisa de los requisitos internos y externos. (**Serie 7 Imagen 88 a 95**). Lo que enlaza precisamente estos tres temas, es la relación que existe entre movimiento y programa interno. De hecho, en el dibujo siguiente (**Imagen 89**), la primera explicación sobre la forma curva del muro posterior, se remite al control sobre el sistema de acceso, y sobre el dibujo de la parte superior derecha, se observa un diagrama de movimiento sobre el espacio inmediatamente posterior a la puerta de acceso. Estas dos comprobaciones prácticas, contiene el germen de una idea, que localiza el sistema de movimiento en la relación con el análisis, en un punto jerárquico de la teoría formal en proceso de nacimiento. De hecho, el dibujo siguiente, contiene más en profundidad el problema, puesto que demuestra, cómo no solo la grilla estructural y el muro estructural son agentes en la contención del movimiento (**Imagen 91**), sino que, delimitan las relaciones programáticas específicas.

Es importante notar, que el análisis no tiene como objeto, explicar el movimiento, sino que, lo hace explícito como parte natural del sistema (**Imagen 90**). La grilla y el muro proveen el marco para asumir la deformación exterior, pero es el programa, el que delimita el problema del movimiento. Así en el marco de este sistema analítico, el volumen contenido por el muro curvo y delimitado por la grilla y el programa, asumen las deformaciones, conteniendo el espacio como un volumen de movimiento. De hecho, la estructura analítica es mantenida por Eisenman en otras series de dibujos analíticos (**Serie 8 Imagen 96 a 98**), en los que a diferencia de los dibujos de proceso de la Casa del Fascio, se entiende como ya delimitado el problema de la teoría formal que le interesa desarrollar, la teoría está implícita y no delimitada. Es por ello, que en las series de dibujos del Pabellon Suizo, en los que el movimiento (**Imagen 97, 98**), se convierte en un problema central de estudio, donde es posible observar la

importancia de esta herramienta de pensamiento, se debe hacer explícito su papel dentro del problema teórico y analítico posterior formulado por Eisenman. De hecho, en esta corta serie analítica, se puede observar como en el primer dibujo de proceso, aparece un fragmento esquemático de la planta, sobre la cual, se indica, como la presión de la circulación, en relación al bloque genérico, resuelve la pregunta sobre la forma del volumen del primer piso (**Imagen 97**)

Los dibujos de proceso para la Cite Refugé, contienen el mismo método analítico empleado en el Pavillion Suisse. Se podría pensar con esto, que las series fueron pensadas en simultaneo. De hecho, existen tres dibujos de los que se puede inferir lo anterior. El primero, se refiere a una mirada lejana sobre el edificio, identificando las partes que le interesan al autor, y dando cuenta de los principios de su arquitectura (**Imagen 100**). El segundo, contiene un pequeño boceto, el único del dibujo, que resume los elementos arquitectónicos básicos, explicados por el problema del movimiento (**Imagen 101**). El tercero, estudia en detalle el problema de la relación con el eje externo, es decir, del sitio y del acceso (**Imagen 102**). Es posible ver de nuevo como el método se encontraba implícito, pero no organizado, y delimitaba de entrada varios de los problemas referidos a la sintaxis, las propiedades de la forma y los elementos de la arquitectura. Sin embargo, el boceto que llama la atención de esta investigación se encuentra en el referido al boceto 2 de la serie 1 (**Imagen 101**). En este, es la línea que simboliza el movimiento, la que determina la relación con el problema general de la arquitectura del edificio. En un dibujo de gran formato (**Imagen 113**), Eisenman, construye un sistema de explicación sobre el edificio, que construye un análisis en una transición espacio a espacio que empieza en el acceso, y, termina en el gran hall cuadrado. Lo que interesa de este análisis, es que está determinado por una idea implícita de movimiento, en el que el paso del exterior, y la relación con el bloque que contiene las habitaciones es el foco de estudio. De hecho, el dibujo que le sigue (**Imagen 105**) focaliza sus esfuerzos, en el estudio del acceso, ya que se da por sentado, ciertas de las características del problema de la barra genérica, y se entiende, que el interés se encuentra en la deformación del sistema de acceso sobre la barra, que resultan en toda la serie de pabellones enlazados entre sí. De hecho, lo que le interesa destacar, es el problema de la superficie frente al sistema de acceso, que es

claramente una respuesta al acceso para tensionar los problemas perceptivos del acceso hacia el edificio principal, que produce como resultado la liberación de la fachada sobre el frente de acceso, a partir de la utilización de la placa en voladizo (**Imagen 106**). De hecho, es muy probable, que el método de investigación de Eisenman, se haya condensado sobre la serie de Corbusier, porque no solo descubre el movimiento como herramienta analítica y propiedad arquitectónica fundamental, sino que, además, explora en toda la serie, las preguntas que luego serán evidentes en todos los análisis realizados de los maestros. Esto conduce, en casi todos los casos, al estudio y redibujo de las primeras plantas de los edificios escogidos (**Imagen 107**). Estos redibujos, conducen a entender que la distorsión, plantea unas relaciones específicas. En el caso de la Cité Refugé, e igual que en el de los dibujos finales de la tesis, conduce a la definición de los ejes principales del conjunto, en el que predomina el bloque de las habitaciones, y el resto supone una construcción de las direcciones desde el exterior (**Imagen 109**). De nuevo, el problema se construye a partir del extrañamiento que genera el bloque de acceso desde el exterior, y la relación, que este plantea como resultado de la dialéctica movimiento-volumen. De hecho, el dibujo analítico que resume el conjunto arquitectónico, permite deducir que para Eisenman, existe un resultado de la operación volumétrica, donde una serie de planos o superficies tensionan el conjunto, y sus ejes propios, desde el acceso hasta el bloque de habitaciones (Dibujo analítico costado inferior derecho). Esta comprensión del problema, permite entender que el edificio, para Eisenman, es al final el resultado de un delicado balance de los ejes convertidos en movimiento, y en delicado dialogo y balance, con el problema volumétrico propuesto, que se refleja en las superficies (**Imagen 112**).

El movimiento y el volumen, si es sin lugar a duda, en el marco del sistema analítico propuesto por Eisenman, una de las propiedades que determinan el sistema analítico desarrollado por Eisenman. De hecho, la capacidad analítica que desarrolla, en el marco del sistema analítico de Eisenman, genera un desbalance evidente en la aproximación que realiza al Talinn Museum de Aalto. La explicación utiliza el mismo método de explicación espacio a espacio, de exterior a interior, tomando como mecanismo implícito el movimiento. El resultado es una interpretación errónea, que el mismo Eisenman abandona en la

tesis, y otra serie de dibujos de proceso sobre el mismo edificio. Le hace pensar, que el edificio, parte de una forma genérica lineal, cuando en realidad esta forma lineal, (Que es el acceso, y por tanto el que asume la distorsión de eje exterior) es producto del acceso y, por tanto, una distorsión del patio (**Imagen 128**). Aun así, el método no es infectivo, y al contrario, le permite darse cuenta que el escalonamiento del bloque lineal, como producto de la distorsión encontrada.

5. El método detonante: El ejemplo como posibilitador.

Existe un tema dentro de la tesis de Eisenman, que no se ha delimitado suficientemente bien. Es el problema de la referencia arquitectónica. Sin embargo, y dado que este no es el foco ni teórico ni procedimental de la tesis, es tomado fácilmente como un tema secundario. Por supuesto, y como ya se ha anotado, Eisenman se concentra en el problema lógico de la disciplina, y aunque hay referencias analógicas en términos arquitectónicos, estas, hacen parte de las herramientas secundarias, de las cuales se vale para poner a tono sus ideas. Es importante anotar como, dentro de la tesis de Eisenman, existe un reflejo de algo que se puede intuir en los esquemas de proceso de Terragni. La necesidad de entender el método, como posibilitador de la arquitectura como situación, que es en otras palabras, una referencia al problema de no solo el desarrollo del método sino además de sus posibilidades, en términos concretos, arquitectónicas. Este tema, se ve reflejado particularmente en los esquemas de proceso de la casa del Fascio.

Dentro de los esquemas analíticos correspondientes a la Casa del Fascio, y dentro del único esquema correspondiente al Asilo Infantil, existe un factor común, que sitúa al método analítico, no como comprobación, sino como desarrollo de preguntas no resueltas, y que igual serán exploradas al interior de la tesis. Aunque el desarrollo analítico llevado a cabo por Eisenman, aclara muchas de las preguntas de proceso mediante las cuales afronta el objeto de estudio, es importante anotar como, el proceso de elaboración de estas preguntas, contiene el germen de otras que no quedan resueltas al interior de la tesis, y, que problematizan muchos de los contenidos formales desarrollados. Como se verá en los dibujos analíticos, existen Tres momentos claves de análisis, que se consideran deban ser necesariamente lineales. El

primero, tiene que ver con el reconocimiento general del problema. El segundo, con el edificio de la base formal y, el tercero, con el desarrollo de una pregunta.

De hecho, y en términos generales, es fácil darse cuenta, del énfasis dispuesto al método analítico, si se compara los Diagramas de la Casa del Fascio y el Asilo Infantil, con los Proyectos de Corbusier y Aalto. En los segundos, prima un énfasis por dar un sentido claro a la lógica propia del proyecto; para lo cual, recurre al movimiento espacio a espacio, como mecanismo de análisis. En los primeros como se verá, recurre a un mecanismo distinto, en donde hay una exploración hacia el diálogo dialectico de las propiedades, y aunque el lugar y el requisito interno son parte vital de la explicación, es posible darse cuenta, que el énfasis busca dar cuenta de preguntas adicionales, fuera de la comprobación del método.

- i. **Primer Momento.** *El factor Externo, el requisito interno y la diagonal como análisis (Imagen 135, 150).*

Uno de los factores, que recibe más énfasis dentro de la tesis de Eisenman, es sin lugar a duda, las fachadas de la Casa del Fascio. Las 4 fachadas, son uno de los objetos de estudio analítico principales de la casa del Fascio en los análisis finales. Sin embargo, y aunque el énfasis no sea sino sobre la fachada N.E. y S.O., es posible darse cuenta, que la materialidad de esta fachada está en diálogo con la relación que Eisenman, encuentra con el lugar. Ya en los dibujos, se puede observar este énfasis, en el que la planta y las fachadas, dialogan entre sí, por medio del primer piso. Esto, ya implica un énfasis particular sobre este proyecto (Imagen 142). Se podría decir entonces, que, la fachada para Eisenman, actúa como una suerte de elemento que recoge las tensiones del exterior, o tensiona los problemas hacia el interior. De hecho, ya en este esquema el reconocimiento del centro, y de la esquina juega un papel, importante en la relación general que este tiene con el lugar. De hecho, en una siguiente serie, la presencia de dibujos que buscan explicar a detalle el problema del sitio y el requisito interno, se hace más evidente (Imagen 140). La presencia de la diagonal y del fragmento de fachada ciega, presente en planta, hace más evidente esta relación. De hecho, la flecha que representa el sitio en el esquema central, se mantiene implícita en los otros dos dibujos, permitiéndole a Eisenman sin quererlo, dar una definición del

esquema tripartito. Sin embargo, sobre este dibujo de la esquina inferior izquierda, solo reza la palabra “Corner” (esquina). Este es un factor relevante, puesto que el método (Que aunque por medio de estos dibujos se hace evidente que no están terminados) le permite a Eisenman, identificar los problemas arquitectónicos generales de cada proyecto. De hecho, en el dibujo siguiente de esta serie, este énfasis en la relación entre fachada y elementos se hace más notoria. El eje, se mantiene en la única planta del proyecto y, el énfasis de la diagonal, se hace innegable, pero la fachada aparece como dibujo de apoyo a esta planta que ya ha identificado los planos volumétricos. **(Imagen 141)**. En el siguiente dibujo la relación se convierte en explícita **(Imagen 13)**. La planta de localización, muestra la influencia del eje de la iglesia, junto con el débil énfasis de esa misma planta sobre la fachada y el costado del muro ciego, que resaltan mediante las plantas esta relación.

No es posible negar que existe un énfasis particular en la casa del Fascio. Está presente en las relaciones que se esconden tras estos dibujos: El análisis, como motor de relaciones posteriores, y la interioridad y el lenguaje como también posibilitadores de lo contrario. En otras palabras, este primer momento del análisis no se concentra en comprobar el método, sino en utilizar el método para desatar nuevas preguntas.

ii. **Segundo Momento.** *El ‘tartamudeo’ y el reconocimiento del centro.*

Este énfasis del eje externo sobre el edificio, también tiene para Eisenman, una consecuencia directa sobre el problema de la forma específica, y, la manipulación formal del proyecto. Para Eisenman, las operaciones formales se representan por medio de dos ejes contrapuestos, que dialogan de manera simultánea al interior del edificio. Uno se relaciona con la circulación principal, el otro, con las circulaciones transversales. Esto, genera un esquema que se repite de manera sistemática a lo largo de los dibujos de este proyecto, pero que no tiene un par en la tesis¹¹⁰, aunque de manera implícita si lo tiene reflejo en parte de la reflexión en el proceso. Este esquema construye dos nociones implícitas en la explicación: Primero la relación con

¹¹⁰ **Nota del Autor:** Cuando se señala que estos dibujos no poseen un par al interior de la tesis, es quizá importante señalar que esto está en relación directa con los dibujos analíticos de los maestros. Sin embargo, es posible dar cuentas de una segunda relación que se encuentra en la tesis que tiene que ver con los dibujos de apoyo y que será desarrollada en detalle en el tercer capítulo.

los ejes, y segundo que generan estos ejes en los varios sentidos (**Imagen 138**).

En estos dibujos, los ejes se reflejan en la circulación, y aunque reconocen el centro, no lo delimitan en sus cuatro caras. Esto, producto de la distorsión formal producida desde el exterior, va a generar en el proyecto, un reconocimiento parcial del centro y desvía la forma a un reconocimiento en 'u', que es lo que Eisenman llama un patio de 3 caras ("3 sided court"). Es por ello, que los dibujos tienden a contener, o a dar una referencia implícita, a la referencia planar que se desprende de las fachadas. De modo que, lo que se quiere señalar, es como para Eisenman, existe un complejo repertorio de ejes cruzados, que no solo reconocen el patio como parte de los requisitos internos del edificio, sino que, además, contienen en su esencia, el problema fundamental de la manipulación de las 'presiones' que el eje genera sobre el edificio. Estos ejes, generan en Eisenman una reflexión en el sentido transversal (**Imagen 139**).

Su siguiente dibujo de la misma serie, contiene la estrategia que empieza a delimitar el problema del acceso, como un volumen transversal, que contiene la fachada y el acceso. Eisenman, ya entiende la referencia directa al problema de la diagonal y los juegos de ejes de circulación cruzados, contienen en su esencia el problema central de la comprensión transversal del problema: La forma genérica debe entenderse tras este problema. La fachada principal contiene una pista no solo de la diagonal, sino del juego transversal que Eisenman comprende, que debe reconocer (**Imagen 141**). De hecho, de la comprensión 'volumétrica' del acceso, se desprende la lectura transversal en la que una serie de líneas transversales, determinan el control de la forma, como producto de la *distorsión*. Un texto presente en este dibujo explica la relación que Eisenman encuentra tras la lectura transversal: *"El eje de la planta baja interceptado por / el "tartamudeo" acción planar: columnas - / pared - puertas - eje de circulación primario - etc. / Esto se refleja en una fachada falsa en S.W. / Fachada - [masa], perforada por [acristalamiento]; / Y por el tartamudeo acción de / ventanas en la fachada N.E."*¹¹¹

Las fachadas adquieren su cualidad planar en este análisis, pero no olvidan la relación que plantean con el problema central, al cual están referidos originalmente: Su condición genérica (**Imagen 145**). Con esto, Eisenman

¹¹¹ **Texto original:** "[On] ground floor axis intercepted by / ["stuttering"] planar action: columns - / wall - doors - primary circulation axis - etc. / This reflected by false façade on S.W. / Façade - [mass], pierced by [glazing]; / And by [stuttering] action of / Windows on N.E. façade." (CCA, 2010, págs. series 1 - Student papers)

explica el problema, en la diferencia que existe entre el énfasis de la fachada a la plaza, con las fachadas laterales y posteriores. Es importante anotar, que esto nace de las relaciones transversales y longitudinales a las que se les da énfasis en el dibujo. Los dos ejes son los detonantes del análisis del proyecto (**Imagen 147**). Es importante anotar, que no se trata del dibujo en sí mismo, sino de las relaciones que este detona. De hecho, en 4 dibujos, se encuentra una pista de esto: Las circulaciones que dibujadas como pasillos sencillos, reconocen el énfasis a la diagonal y a los dos sentidos cruzados, el del eje y el del patio de 3 caras (**Imagen 146, 149**). Al mismo tiempo este dibujo reconoce el patio como requisito funcional y requisito que evidencia el antecedente genérico. De hecho, estos dos dibujos contienen en común que explican sin ser explícitos al hacerlo, los problemas contenidos en el texto final de la investigación (**Imagen 146**) en el que el grupo de texto en la esquina superior izquierda ("*[Tocar el patio] / [Lado] - [después de] en [¿?] Para / entrada / Reconocimiento [para] / Comenzar en el centro / esquina / fijo o girando / calidad planar*") resumen el texto de la parte lateral derecha "*Analizar el edificio en términos de / Sintaxis / Gramática*"¹¹²

De hecho, los dos dibujos finales de esta serie, concluyen esta reflexión de manera muy precisa. El primero de los dibujos, contiene lo que Eisenman denomina como el "repollo" (**Imagen 150**), y que determina el estudio final de la casa Fascio al interior de la tesis. Por un lado, muestra la articulación de los planos volumétricos, por el otro la relación, con el patio de 3 caras. La primera, la distorsión trasversal, la segunda, la distorsión longitudinal. De hecho, el dibujo final de esta serie (**Imagen 135**) contiene, un resumen de esta condición. Es importante entender, cada uno de los pasos con los que explica este dibujo: Cada uno de los títulos que apoyan los textos, contienen en esencia la explicación de los planos volumétricos: "*FUNCIÓN DEL patio / SITIO / Ingreso / Reconocimiento de la forma*"¹¹³.

De hecho, el proceso analítico, busca dar sentido a una explicación más profunda, que pone a prueba el mismo método. Se podría argumentar, que es en el análisis de Terragni donde la sintaxis y la gramática toman forma como mecanismo de pensamiento, en tanto los dibujos de proceso, como los esquemas de la tesis, demuestran que la gramática y la sintaxis empiezan a

¹¹² **Texto original:** "Analyse building in terms of / SYNTAX / GRAMM". (CCA, 2010, págs. series 1 - Student papers)

¹¹³ **Texto original:** "FUNCTION OF COURT / SITE / Entry / Acknowledgement of form" (CCA, 2010, págs. series 1 - Student papers)

servir a un fin particular. La estructura formal, tras estos análisis, contiene en esencia un problema más profundo.

iii. **Tercer Momento.** *El esquema tripartito y el antecedente posibilitador.*

Existe un tema silencioso, que no es muy evidente al interior de la tesis, pero que Eisenman hace algunas veces explícito en los dibujos de proceso. Existe una relación entre Corbusier y Terragni que, aunque no siempre sea explícita, se produce como referencia de un problema mayor.

En los dibujos de proceso sobre Terragni, en relación a los dibujos finales de la tesis, existe un tema importante que hay que reconocer. Tiene que ver con la presencia innegable de Corbusier en la tesis. A lo largo en capítulo 2, donde desarrolla las preguntas sobre el problema de las propiedades de la forma genérica, existe un diálogo muy particular que se mantiene a lo largo del segundo capítulo y se prolonga a lo largo del tercero. En este diálogo, que se produce sobre los dibujos explicativos, se contiene una exploración de las relaciones formales existentes y comparables entre Corbusier y Terragni, dando lugar a la presencia de una pregunta que produce en particular este apartado: Por fuera de las relaciones que existen entre estos dos arquitectos y estos proyectos particulares, existe el germen de una pregunta que queda implícita. Esta correspondencia ya acotada en este mismo capítulo, en la que entre obras se produce un proceso de referenciación.

Sin embargo, es importante destacar las relaciones consecuentes con lo anterior, presentes en los bocetos de proceso. Esto en particular sucede en un boceto aislado, sin pares ni compañeros de serie, en el que se observa una planta de estructura (**Imagen 134**). Este dibujo, que estaba incluido en la serie de los dibujos de Terragni, hacía parte de una serie de dibujos, del cual solo estaba disponible este boceto. Sin embargo, y lejos de la anécdota, lo importante que se quiere destacar, es el hecho, de que este boceto, contiene una pista importante sobre el sistema de análisis referido a Terragni: Es bien sabido como en el Asilo Infantil el reconocimiento del centro es un aspecto central para la reflexión de la forma específica del edificio. De hecho, este dibujo contiene sobre su centro, un signo de interrogación sobre una de las columnas. Eisenman, en su análisis aclara como parte de las distorsiones de la forma central, se concentran en determinadas columnas, que cambian su

dirección. Esta es una de estas columnas. Lo que interesa señalar con esto, es que la exploración de este boceto no solo se encuentra sobre una pregunta hacia un elemento extraño, o sobre las relaciones o principios formales de los demás, sino desata una serie de relaciones en torno a este: Permite reconocer el las relaciones presentes entre *centro y periferia*.

De hecho, es notable como en este dibujo, no solo se reconoce la distorsión de la fachada más afectada (Que es el aparente 'garabato' en el costado derecho superior) sino que, además, reconoce las condiciones sobre las cuales actúa la distorsión. De hecho, esto reside sobre la demarcación de los ejes virtuales anotados mediante las letras presentes en el dibujo. Dos juegos de letras, están presentes en el dibujo: Los primeros **A, B, C, D**, que se refieren al cuadrado donde se encuentra contenido el antecedente genérico; los segundos y restantes, tienen que ver con el reconocimiento del centro, además de la columna distorsionada, y por supuesto el foco de las relaciones generales de la forma.

Este reconocimiento del centro y de la periferia, es uno de los temas principales no solo de la exploración de Terragni, sino además de la forma genérica central. Este dibujo contiene esta reflexión fundamental. Esto, se adiciona al fragmento sobre el cual, en la introducción del análisis de los ejemplos organizados centralmente, aparece una discusión adicional. Eisenman, se toma unas líneas fuera de lugar, para introducir a Terragni y Aalto (Esto podría haber sido una discusión del capítulo que hace parte de los sistemas formales) para definir, la organización en torno a un patio genérico. Esto, tiene que ver con un sistema propio de la organización arquitectónica, en la que, de hecho, el reconocimiento de un centro como lleno o vacío genera también su opuesto. La discusión entonces, no tiene que ver exclusivamente con el problema de la lógica puramente formal, y aunque Eisenman lo sabe, y entiende que el tema se encuentra fuera de su foco investigativo, se toma unas líneas para dar cuentas del problema. Pasa lo mismo con la relación establecida entre Terragni y Aalto, con el sistema de orden central.

Es claro que el reconocimiento del antecedente genérico (Sea central o lineal) es el tema central, y sus diferentes variaciones según las condiciones específicas de cada proyecto, contienen el germen de la investigación de Eisenman. De hecho, el énfasis al problema de la interioridad se produce en la mayoría de los dibujos que exploran la relación entre alzado y planta (**Imagen 136, 142**). Estos dos dibujos contienen un énfasis, no solo al reconocimiento del centro, sino a su distorsión. Los dibujos de la fachada

principal y posterior, contienen un reconocimiento claro del centro y su relación con la diagonal. De hecho, sobre la planta en el costado S.O. marcado por dos ejes, aparece el muro ciego de la fachada principal. Este marcado por la planta principal, es un reconocimiento claro de la idea de centro y periferia. La planta estructural que se concentra sobre las relaciones de proporción, contiene en esencia la idea central del problema del centro vacío construida por una periferia que lo rodea.

De hecho, este dibujo no es aislado, en tanto el reconocimiento del centro como esquema analítico, contiene en su esencia, el problema central de la discusión de la forma central, y en particular, de una discusión que enlaza a los cuatro proyectos elegidos con orden central: El patio. Sobre esto, existe una serie de dibujos que empieza con la discusión sobre la sintaxis y la gramática de la forma (**Imagen 136 a 145**). Estos esquemas analíticos, contienen una exploración sobre la noción de patio. De hecho, Eisenman construye el procedimiento, sobre el que realiza el análisis y lo escribe de la siguiente manera (**Imagen 145**): “Procedimiento [análogo]: - (para la forma centroidal) / 2. 1. [Ubicación]. / 1. 2. Función de la corte. / 3. 3. Entrada. / 4. Acuse de recibo de la forma centroidal. / Inicio, medio, Fin. / Etc. / Esquina. / [Fijo] o girando / Calidad planar”¹¹⁴. La idea de centro, de patio, y de esquina está implícito en la exploración de esta serie en particular que define como el método análogo. De hecho, antes de definir el método da una aproximación muy precisa a un problema que ya parece estar en concordancia con la teoría formal que va a definir en la tesis: La aplicación de la analogía lingüística. Antes de sugerir este método, Eisenman, escribe lo siguiente: “Vocabulario: palabras arquitectónicas; Espacio, masa, volumen. / Gramática [consiste] en elementos de construcción [por]: esquinas, / ventanas, columnas, etc. / Sintaxis: Cómo están organizados”¹¹⁵

Como ya se especificó en el apartado 3, el problema central del desarrollo teórico, radica en entender el sistema de relaciones que Eisenman ha desarrollado como, formales. La analogía lingüística, tiene su base en comprender el sistema de relaciones que es posible desarrollar a partir de una idea específica. De hecho, la explicación de esta serie en particular, se construye a lo largo de los 6 dibujos, hasta llegar a la explicación conjunta,

¹¹⁴ **Texto original:** “[Analogous] procedure: -(for centroidal form)/ 2. 1. [Siting]. / 1. 2. Function of court. / 3. 3. Entrance. / 4. Acknowledgement of centroidal form. / Beginning, middle, end. / Etc. / Corner. / [Fixed] or spinning / Planar quality” (CCA, 2010, págs. series 1 - Student papers)

¹¹⁵ **Texto original:** “Vocabulary: architectural words; space, mass, volume. / Grammar [consist] of elements of building [by]: corners, / windows, cols, etc. / Syntax: How these are organized.” (CCA, 2010, págs. series 1 - Student papers)

que da cuentas de la relación entre lugar, eje central, reconocimiento del centro a través de la distorsión del patio y planos volumétricos. Sin embargo, existe un dibujo que posee un interés particular, y que tiene una relación directa con los dibujos de Corbusier: Uno que explica la sintaxis inicio, medio, final (**Imagen 140**). En el estudio de las esquinas, desarrolla un esquema que explica la idea de inicio, medio y final, en los dos sentidos de los ejes dominantes, tanto longitudinal, como transversal. Esta sintaxis como se verá, no solo construye de manera implícita la idea de centro, sino que, además, construye los sistemas de control general tanto del patio como de las fachadas. De hecho, el dibujo posterior no solo explica el sistema general de control de los planos volumétricos, sino que además los referencia a las fachadas donde el esquema tripartito, construye el problema de la centralidad. Por ello remata con la idea del patio construida desde el exterior (**Imagen 141**). Es por ello que los dibujos más esquemáticos, presentes en la serie referenciados a la teoría formal, contienen en su esencia el desarrollo de los problemas más profundos. Este es el caso de los esquemas de las circulaciones por nivel (**Imagen 146**). El reconocimiento de las circulaciones, contiene no solo el planteamiento de los ejes trasversales y longitudinales dominantes del patio de 3 caras, sino además, el reconocimiento de los elementos principales, que generan los planos volumétricos dominantes de la Casa del Fascio. Las escaleras, fragmentos de la grilla de columnas, los altares y el ascensor.

Este reconocimiento de la centralidad como un patio o espacio central, ha posibilitado un análisis, de un poder mucho mayor al esperado por Eisenman. De hecho, implícito en todo su estudio se encuentra la posibilidad de este método formal para comparar sistemas formales centrales con antecedentes, que no necesariamente están en relación con el sistema lógico de manera exclusiva, sino que por igual se refieren a un problema analógico entre obras. Es por ello que se asume, desde el punto de vista de esta investigación, que la discusión del patio incluida en la introducción a Terragni y Aalto, no es parte de su teoría formal sino un corolario que relaciona lo lógico con lo analógico.

5. Contexto como Mecanismo

Distensión Contextual: *El debate intelectual para localizarse en la tradición*

"No basta con reafirmar la polémica de Le Corbusier, ya que se ha convertido en parte de la historia del movimiento moderno; su aplicación de hoy podría interpretarse como poco más que el "eclecticismo moderno" (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 21)

a. La escuela inglesa: **Contrastes del debate intelectual de los años 60.**

Existe una discusión secundaria, que Eisenman, incluye tras la discusión principal, y que, contiene tras de sí, varios de los temas fundamentales de la tesis de Eisenman. Esta discusión, se encuentra en relación directa con el contexto de los maestros y el movimiento moderno, que sucede al mismo tiempo que Eisenman, está escribiendo su tesis de Doctorado. De hecho, en la tesis de Eisenman, los maestros modernos, tienen el papel de establecer una tensión directa en la discusión, con respecto al movimiento moderno.

Sobre esta base se plantea parte de la discusión de su tesis. Hay que entender que el foco procedimental de la tesis, se construye desde la idea de la investigación sobre la forma, pero por igual, hay una suerte de pregunta no formulada, que estructura el discurso de Eisenman: Es el enfoque del movimiento moderno y de sus principales exponentes teóricos. Sin embargo, no es el objeto de esta tesis presentar el dilema histórico del contexto de los años sesenta en Inglaterra, sino por el contrario poner en evidencia una discusión que se encuentra al interior de la tesis de Eisenman, y que busca poner en diálogo diversas ideas arquitectónicas. Esto es posible afirmarlo, porque, de hecho, desde la introducción se plantea la discusión para dar entrada al tema central sobre el problema formal: *"El movimiento moderno ha tendido a identificarse con el cambio y las ideas de cambio, porque también se ha concebido como una "revolución permanente" y, en consecuencia, su modo particular de especulación ha sido más histórico que lógico. Existe un peligro inherente en esta ausencia de pensamiento lógico, sin la teoría, la historia se convierte en la disciplina dominante, y como se ha inferido anteriormente, incluso deja de ser posible evaluar el significado de las manifestaciones históricas."* (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 11). Lo que se quiere señalar con esto, es que, Eisenman justifica su investigación sobre un problema contextual que, para él, no solo resulta ser evidente, sino que además le resulta fuente de una preocupación que vincula dos frentes de pensamiento: El teórico y el histórico. Ya se ha mostrado en la discusión sobre la teoría, la necesidad de Eisenman de dar piso a la noción de teoría, por medio de la discusión lógica sobre el oficio. Sin embargo, lo que interesa destacar es el hecho de

que, la discusión arranca no solo debatiendo este frente, sino, además, contextualizando esta tensión que ha encontrado.

Al manifestar que el mecanismo de pensamiento del movimiento moderno, es más histórico que lógico, lo que pone de manifiesto Eisenman, es una preocupación disciplinar, con unas raíces profundas que conectan al pensamiento arquitectónico, no con las lógicas propias de la disciplina, sino con una manifestación de pensamiento, que se fundamenta en una especulación, más basada en determinados hechos o manifestaciones contextuales. Esto, es importante señalarlo, porque pone en evidencia que la discusión sobre los maestros, se encuentra fundamentada en lo contrario: Se puede asumir que, a estos 4 maestros, los vincula unos determinados mecanismos de pensamiento, que se encuentran determinados por una fuerte base lógica disciplinar. Los modos de pensamiento de los maestros modernos, están conectados a una base lógica que Eisenman se propone utilizar para poner en manifiesto su teoría. Como es bien sabido, Eisenman no se preocupa por formular una serie de reglas formales sobre el problema arquitectónico, y por ello construye una serie de principios que pone a prueba en ejemplos. Ya con esto, es dicente el hecho de que se oponga a los mecanismos de pensamiento del movimiento moderno, pero no de los maestros, y con esto sin ponerlo a discusión reivindica, y corrige, la malinterpretación de las bases del pensamiento moderno.

Queda claro pues que, la discusión, si tiene como punto de partida fundamental el problema contextual. De hecho, en la introducción se ponen de manifiesto 3 tensiones teóricas, que se pueden ver claramente reflejadas al interior de todas las discusiones teóricas de la tesis: Reyner Banham, John Summerson y la influencia del Warburg Institute.

Como ya se ha anotado en el apartado referente a la teoría, la discusión, se tensiona entre Banham y Summerson, para dar una definición coherente de lo que este último considera debe ser la teoría. Sin embargo, lo que interesa señalar en este punto, es que las tensiones que se generan al interior de la discusión tienen que ver con otros factores. Eisenman, inserta de manera hábil su discusión en un contexto, que tensiona posturas diversas sobre la arquitectura moderna y que se refleja en los autores escogidos. Por ejemplo, ante los ojos desprevenidos de cualquier lector, la elección del texto de Summerson puede suponer un texto menor de este autor, pero no solo es uno de sus textos definitivos, sino además un texto relevante en la discusión sobre la arquitectura a finales de los años 50.

Es importante mencionar que gran parte de las tensiones contextuales se refieren a problemas específicos encontrados en la introducción, el primer, segundo y quinto capítulo. De hecho, el problema que veremos, es que, aunque Eisenman claramente no jerarquiza la discusión contextual dentro de su tesis, la utiliza de manera

coherente para dar un piso a su discusión, y la hace implícita, por medio de los autores y textos utilizados. De manera breve, es importante revisar el problema de los autores incluidos en la discusión, en relación a la operación contextual que realiza Eisenman dentro de la tesis. Esto, está determinado por una tensión que (Como fue señalado en el apartado teoría) tiene que ver con la exploración personal de Eisenman en torno la lógica y la percepción. De hecho, lo hace explícito en su tesis, al indicar en su introducción:

"La siguiente disertación puede considerarse esencialmente crítica más que histórica, ya que examinará ciertas proposiciones relativas a la forma en relación con la arquitectura en un sentido teórico y no histórico. La sofisticación de la historia del arte y los avances logrados en la psicología perceptual, han convertido a la última versión de la teoría ecléctica representada por las "Formas y funciones de la arquitectura del siglo XX" de Talbot Hamlin, un poco ingenuas. En general, las actitudes críticas hacia la arquitectura tienden a poner énfasis en los temas iconográficos, lo perceptual y lo conceptual. En la historia del arte, por ejemplo y particularmente en el trabajo del Warburg Institute, ha habido una creciente conciencia de las cuestiones iconográficas, y la gran parte que desempeñan en la creación del estilo arquitectónico en cualquier situación histórica específica. De manera similar, los exponentes de la Psicología de la Gestalt han producido un clima de sensibilidad en el que todo lo que concierne a una obra de arte, como algo experimentado por el ojo, debe ser analizado. Sin embargo, esta tesis pretende una definición más restrictiva de consideraciones formales. Por lo tanto, se propone a riesgo de distorsionar la verdad, suprimir en la medida de lo posible las referencias iconográficas y perceptuales. Sin embargo, un análisis del contenido simbólico de un edificio y su significado puede considerarse crucial, por su exclusión no será necesario discutir ningún juicio de valor en relación con el contenido formal." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 15)

De hecho, si se aíslan los libros capítulo a capítulo, referidos a contextualizar la discusión, se puede observar la tensión entre estos dos frentes (**Gráfico 24 a 27**). Es notable dar cuentas, de que, la discusión llevada a cabo por Eisenman en el párrafo anterior, empieza con la contextualización del problema de la tesis, a partir de la discusión de Banham y Summerson, que constituyen, los grandes exponentes de la teoría de los años 60, y, que, además son contrastados entre la tendencia heredada de la Gestalt y del Instituto Warburg. Esto supone, el resumen del marco teórico de su investigación, pero en la clave de los antecedentes contextuales que le dan soporte a la discusión. Es por ello, que es importante poner en contexto la discusión anterior, puesto que, aunque parece una discusión aislada, esta contiene dos consecuencias directas en la tesis: La primera, tensiona los contenidos al interior de la tesis y, segundo, permite localizar la tesis y esta construcción mental de Eisenman, en una tradición precisa.

Es importante tener en cuenta que Eisenman, no incluye estas tres fuentes dentro de la lista final de la bibliografía. Esto, es una evidencia concreta que indica, que esta bibliografía, fue incluida al final del desarrollo de su trabajo. De hecho, todas las referencias directas al Warburg Institute, se encuentran por fuera de la bibliografía. Aunque como se verá, aparentemente la presentación de estos dos frentes (Banham y Summerson, por un lado, Warburg Institute y la Gestalt por el otro), se realiza de

manera negativa, en realidad, Eisenman, toma muchos de los elementos de estas discusiones para construir su teoría formal. La operación de contextualización se realiza desde una mirada doble.

i. Dos posturas para un contexto: **Reyner Banham y John Summerson:**

Como ya se presentó en el apartado teoría, Eisenman empieza la discusión poniendo en tensión dos autores: Reyner Banham y John Summerson. De Summerson, utiliza un texto menor titulado “The Case for a Theory of Modern architecture” (Summerson, 1957), que es una conferencia dictada en el R.I.B.A. en 1957. De Banham, utiliza su texto más reconocido, su propia tesis de Doctorado titulada “Theory and Design in the First Machine age” (Banham, Theory and Design in the First Machine Age: Trad. Luis Fabricant, 1960). A partir de estos dos textos, construye en la introducción a partir de la tensión entre estos dos autores, la excusa para presentar el problema central que quiere desarrollar:

“Sin embargo, dado que es necesario colocar cualquier argumento en un marco de discusión y crítica previa, esta disertación puede considerarse nuevamente en el contexto de las propuestas presentadas por Summerson y Banham. Summerson, en la misma lectura, cuestiona la validez de ‘abstraer las características formales de un repertorio selecto de edificios modernos, eliminando simplemente los elementos de moda y proporcionando una gramática de la forma’. Disminuye este enfoque al agregar: ‘es horriblemente espeluznante. Solo imagine por un momento la tarea de aislar formas característicamente modernas de todo el edificio’. Más bien, propone dos medios para resolver el problema contemporáneo, uno de los cuales se refiere a la noción de sólidos fundamentales como base de la forma arquitectónica: ‘sobre este principio de absolutos geométricos es posible construir sistemas o disciplinas para guiar al arquitecto hacia el ordenamiento final de Summerson, sin embargo, sistemas significa: ‘la erección de disciplinas proporcionales.’ Reyner Banham, en su libro ‘Teoría y diseño en la primera era de la máquina’, parece negar la posibilidad de establecer principios. base de las consideraciones de forma. Él cuestiona la validez de la ecuación de Le Corbusier de las reglas de los Sólidos Filebanos¹¹⁶ con los principios que gobiernan nuestro universo. Para Banham, cualquier sistema que se refiera a sólidos regulares o formas simbólicas sería simplemente una resurrección de un lenguaje muerto.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 19)

De Summerson, utiliza un texto que concluye intencionadamente que la solución de una nueva teoría de la arquitectura moderna, debe estar direccionada hacia el

¹¹⁶ “La esfera es uno de los seis sólidos Filebanos, y el cubo también es uno de los cinco sólidos platónicos. Los sólidos de Filebanos son la esfera, el cubo, el cono, la pirámide, el cilindro y el prisma. Los sólidos platónicos son el tetraedro, el cubo, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro. Le tus débiles uno de estos conjuntos, para ambos apropiados al arquitecto. El conjunto de sólidos Filebanos quizás sea más apropiado, como lo ha hecho un ilustre modernista tardío, Alan Colquhoun (nacido en 1921), que extiende la forma de Reyner Banham (1922-1988) sobre estas formas primarias como elemento esencial del escultismo, ya que constituye un núcleo estético de la modernidad Movimiento.” (Burry, 2011, pág. 125)

estudio del programa¹¹⁷. De Banham, utiliza un texto que como el mismo Eisenman señala, construye una explicación del proyecto a partir de la respuesta contextual¹¹⁸, que toma como punto central el desarrollo del problema técnico propio de los años 50 y de lo que, Banham denomina, como la primera y segunda era la máquina. A pesar de que, sin lugar a duda, a Banham le interesa la visión particular del proyecto, al igual que a Summerson, los dos deben caer en las consideraciones contextuales para dar cuentas de la visión de proyecto que les interesa desarrollar. De hecho, una prueba de esto, por ejemplo, se encuentra en los agradecimientos de Banham a la segunda edición de su libro. *"(...) a Alison y Peter Smithson, James Stirling, C.A. St. John Wilson, Peter Carter, Colin Rowe y Alan Colquhoun, mis contemporáneos, por una visión constante de la corriente principal de la arquitectura moderna fluyendo, y hasta el último nombrado en particular por una proposición que, verdadera o falsa, ha sido el imán de estos estudios: 'Lo que distingue a la arquitectura moderna es sin duda un nuevo sentido del espacio y la estética de la máquina.'"* (Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*: Trad. Luis Fabricant, 1960, pág. 12)

Lo que se quiere señalar es que, tras la elección de estos textos, se encuentra una operación consciente por parte de Eisenman, para contextualizar su estudio, y dar mayor solidez a su argumento, al entenderlo como una respuesta. Es claro, que el argumento desarrollado en la tesis, persigue construir la idea de la forma arquitectónica, pero como bien lo señala Eisenman en su introducción, inclusive para construir el problema histórico, se hace necesario, que este último esté fundamentado sobre la operación teórica. Es por ello que, la problematización contextual que se realiza a través de Banham y Summerson quienes dominan cierta corriente intelectual de los años 60 en Inglaterra, y en cierta medida, son parte del repertorio intelectual de la atmosfera académica en esos años¹¹⁹, tiene como objeto

¹¹⁷ "(...) el programa como fuente de unidad es, hasta donde puedo ver, el único principio nuevo involucrado en la arquitectura moderna. Parece ser el principio que se puede discernir a través de la nube de medias verdades y analogías que es el efluente teórico -no una muy buena palabra, me temo- del movimiento moderno. (...) Si aceptamos este principio -unidad que se deriva del programa- como un verdadero principio básico de la arquitectura moderna, ¿cómo se ve cuando se alinea con los principios heredados que encontramos que Le Corbusier había vuelto a iluminar en *Vers un Architecture*?" (Summerson, 1957, pág. 310)

¹¹⁸ "Este libro tal como fue concebido y escrito en los últimos años de la década de 1950, una época que ha llamado diversamente la era del jet, la Década detergente, la Segunda Revolución Industrial. Casi cualquier etiqueta que identifique algo que valga la pena identificar en el período llamará la atención a algún aspecto de la transformación de la ciencia y la tecnología, ya que estas transformaciones han afectado poderosamente la vida humana y han abierto nuevos caminos de elección en el ordenamiento de nuestro destino colectivo ". (...) "Naturalmente, la estética de la Edad de la Máquina no era una creación completamente nueva -los hombres que la forjaron llegaron a la Era de la Primera Máquina se doblegaron con la cultura de dos mil años sobre sus espaldas, pero el mínimo de la nueva mentalidad equipo necesario para manejar su nuevo entorno. En un extremo, el futurista propuso deshacerse de su carga cultural, y correr hacia adelante equipado con una nueva sensibilidad, en el otro extremo, hombres como Perret y Garnier en Francia sintieron que lo nuevo debería ser, en la frase de Paul Valery, sujeta a lo viejo, o al menos a los contornos de lo antiguo. Entre el dinamismo futurista y esta precaución académica, la teoría y el diseño de la arquitectura de la Primera Era de la Máquina evolucionaron " (Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*: Trad. Luis Fabricant, 1960, pág. 12)

¹¹⁹ Anthony Vidler, a propósito de este tema, introduce en su introducción de manera anecdótica la relación intelectual con determinados autores y mentores que tuvo al ser estudiante de arquitectura en la Universidad

plantear una operación de contextualización de la tesis, con el fin de darle validez argumental a su problema teórico.

Esto es un problema fundamental, puesto que al incluir a dos intelectuales de la talla de Summerson y Banham, construye una suerte de hilo invisible que tensiona la tesis hacia la problematización del contexto, y del estado de la arquitectura de esta época, que para Eisenman es importante destacar. De hecho, la operación contextual es tan relevante, que la conclusión a la tesis que busca ser más ajena al contexto que la introducción, incluye a estos dos autores de nuevo como parte de la discusión.

Parte del argumento se encuentra centrado en la construcción de lo que Eisenman denomina como 'open-ended', mediante la cual, estudia problemáticas disciplinares y teóricas de determinados tratados, en los que, Eisenman, destaca a dos particularmente: Choisy y Guadet. Para Eisenman, estos dos autores las reflexiones teóricas de estos dos autores, parten de desarrollos que constituyen el cuerpo de una teoría de tipo 'Close-ended'. Es claro, que la elección de estos dos autores, y su revisión, es intencionadamente incluida por Eisenman para presentar la visión de Summerson y Banham¹²⁰ sobre la tratadística. Para Summerson, Guadet cae en el error discursivo sobre los tipos y los elementos. Para Banham, Choisy la forma se entiende como consecuencia lógica, resultante de la técnica.

Eisenman, demuestra cómo, tanto Banham como Summerson, presentan estos problemas entendidos desde un punto de vista académico del orden, y desde un punto de vista contextual, que los hace susceptibles a ser parte de una tradición cerrada.

"(...) Durante 1955 y 1956, Banham publicó dos estudios históricos en Architectural Review en los que reevaluó el trabajo del arquitecto futurista Sant'Elia. Su conferencia en la RIBA "Futurismo y arquitectura moderna" sostenía que el gusto antiformalista futurista por la tecnología no solo era un medio para derrotar los valores artísticos tradicionales sino también la esencia de la Arquitectura Moderna. Esta conferencia contenía el germen de ideas que desarrollaría durante los siguientes años. Por un lado, fue una crítica al enfoque selectivo de las "grandes historias" del movimiento moderno de Nikolaus Pevsner y Sigfried Giedion. Por

de Cambridge en los años 60: "1960, mi primer año de estudios en Cambridge también fue el año de la publicación de Teoría y diseño en la era de la primera Máquina de Reyner Banham, un libro que de inmediato exigió Colin St. John Wilson para su curso sobre la historia de la teoría moderna. El entusiasmo de Banham por el futurismo y la pasión de Colin St. John Wilson por el movimiento holandés De Stijl crearon entusiasmo en la escuela de arquitectura por la investigación de la historia olvidada de las vanguardias, una historia que la conexión personal de Leslie Martin con el grupo de preguerra Circle, (...) El número especial de Architectural Design de Diciembre de 1965 de los Smithsons sobre 'El periodo heroico de la arquitectura Moderna (1917-1937)' resumió el movimiento moderno para nuestra generación como, en cierto sentido, un símbolo de cierre a la vez que de la necesidad de una emulación competitiva. (...) De 1960 a 1963, Peter Eisenman, un estudiante de doctorado estadounidense que me enseñó cómo hacer detalles de madera al 'estilo japonés' en mi primer año de proyectos, estaba desarrollando su tesis doctoral sobre el análisis formal de la arquitectura moderna bajo la supervisión de Leslie Martin y el estímulo intelectual de Colin Rowe. (...)” en (Vidler, 2011, pág. 15). No hay que olvidar que Vidler, hace parte de los agradecimientos de la tesis y del epílogo de Eisenman a la edición de la tesis en 2006.

¹²⁰ (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 341)

otro lado, fue una crítica a la tendencia neoclásica latente de la posguerra de generar se desví a sistemas de proporciones, una tendencia estimulada por la publicación de los Principios arquitectónicos de Rudolph Wittkower en la era del humanismo en 1949 y el Modulor de Le Corbusier.” (Martin, 2002, pág. 45)

Tanto Banham como Summerson, hacen parte de una tradición intelectual, que permite localizar la discusión tras la tesis de Eisenman, de manera precisa en su contexto. Los dos debates contienen en esencia, una problematización similar a la que Eisenman acude, para explicar los problemas de su tesis, en tanto, esta, se da como respuesta negativa al tema central de su desarrollo: La disciplina entendida desde sus problemas lógicos. Sin embargo, los problemas que tanto Summerson como Banham construyen, no permiten justificar la investigación, pero sí, permite construir al interior de la tesis, un debate anclado en las discusiones propias de la década, sin caer en la discusión contextual o una teoría basada en los hechos puramente históricos. Lo que se quiere señalar, es que esta operación, le permite a Eisenman localizarse en su propia tradición, sobre la cual elige un costado que le conviene para sus intereses particulares.

“Aunque Banham había relatado la inmersión de sus contemporáneos en el pasado Palladiano, y contaba con Colin Rowe en su círculo londinense, no obstante, estuvo ligado desde el principio a una historia diferente de la que promulgaban Nikolaus Pevsner o John Summerson, una historia que caracterizaría más tarde no como algo del pasado sino del ‘futuro inmediato’” (Vidler, 2011, pág. 134)

Es notable tener en cuenta, que tanto Banham como Summerson, hacen parte de un círculo intelectual, en el que se encuentran también Wittkower y Rowe. Precisamente, la cita de Vidler busca presentar un problema típicamente encontrado en la teoría de este periodo que concentra una aproximación teórica al problema moderno desde una visión utopista o contextual, ninguna posible desde las consideraciones cercanas a la tesis de Eisenman. De este modo, la influencia de estos dos, se tensiona de manera constante al interior de la tesis, con el fin de dar punto adecuado a todos sus argumentos. Sin embargo, aunque los textos de estos 4 autores se encuentran al interior de la tesis, se hace más evidente la utilización de una serie de artículos entre los que se encuentra algunos de Pevsner (Quien fue director de la Tesis de Doctorado de Banham) que hacen parte de la colección de artículos del Warburg Institute.

ii. Los textos conectados entre sí: **Warburg Institute Journal**.

Es precisamente en la introducción, donde, de la misma manera que se problematiza la investigación por medio de Banham y Summerson, se da espacio para tocar en paralelo un problema secundario, pero inherente a la relación con el contexto: Lo simbólico o iconográfico del análisis artístico. Esto es relevante, porque en el mismo

párrafo en el que Eisenman tensiona la tesis por medio de Banham y Summerson, por igual propone, desde el comienzo de su discusión, suprimir toda lectura iconográfica y perceptual dentro de su tesis. Para Eisenman, una interpretación teórica errada, se produce cuando los mecanismos de pensamiento se refieren a la especulación histórica y no a los problemas lógicos. En este sentido, para Eisenman, el Instituto Warburg y el movimiento de la psicología Gestalt, son exponentes de esta interpretación iconográfica y perceptual. Precisamente, la decisión de incluir esta referencia, obedece de manera primaria a entender, esta restricción que realiza Eisenman a su propia tesis. La referencia a lo perceptual, aparece como una suerte de respuesta conceptual que busca presentar el problema teórico arquitectónico, como una jerarquía de medios analíticos se construye desde principios lógicos y no iconográficos o simbólicos.

Sin embargo, y siguiendo el rastro de esta pista que nos deja, Eisenman construye a partir de esta relación, una justificación más grande al hecho de haber incluido de esta manera la referencia al Warburg Institute y a la Psicología Gestalt. Entiende que tras estos dos, existe una necesidad latente de la arquitectura, por comunicar por medios perceptuales determinadas ideas:

"(...) Sin embargo, para considerar configuraciones primarias, todavía será necesario calificar el argumento en términos de Psicología Gestalt, estos términos se invocan solo para proporcionar una base para el reconocimiento de la forma, en lugar de validar cualquiera. En este sentido, es el deseo de considerar las construcciones como una estructura de discurso lógico, y centrar la atención en la coherencia del argumento, en la manera en que las proposiciones espaciales y volumétricas pueden interactuar, contradecirse y calificarse unas a otras." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 17)

Esto es fundamental, puesto que pone el foco de atención sobre las relaciones perceptuales, que, como se ha indicado en el primer apartado, tienen que ver con el equilibrio de medios relativos y absolutos. La percepción juega un papel fundamental en la teoría formal de Eisenman, como ya se ha visto en el apartado 2, la percepción permite, entre otras, el reconocimiento de la grilla y absolutos geométricos, como mecanismo de control de la forma arquitectónica, junto con la masa y la superficie. Por lo tanto, la percepción debía ser un tema fundamental, que incluyera herramientas claras, pero sin desviar la discusión hacia el problema de la significación perceptual o simbólica, o hacia el desarrollo figurativo, como se ha visto que Eisenman evita. Es en este panorama, que la tensión entre el frente de Banham y Summerson, y el frente del Warburg Institute, junto con la psicología Gestalt, toma sentido. La operación es doble: No solo tensiona la tesis contextualmente, sino que además, dota de discusión a su marco teórico y procedimental.

No hay que olvidar, que el tercer capítulo de la tesis de Eisenman, comienza sugiriendo que las propiedades perceptuales, tienen como fin el reconocimiento de la forma, dentro de las que se pueden incluir la proporción, pauta, ritmo, textura,

entre otras. Estas, aunque no son parte del estudio de Eisenman, son tratadas de manera secundaria para justificar la capacidad de la forma para transmitir una idea. Esto es el tema fundamental. Aunque en la introducción, anuncia como su tesis pretende alejarse de manera intencionada de lo perceptual, entendido como una lectura subjetiva o no lógica, es claro que la teoría formal de Eisenman, debe dotarse de sentido, frente a los sistemas de reconocimiento de la misma. Sin embargo, esto ya ha sido ampliamente explicado en el apartado 1 y 2. Lo que es importante señalar con esto, es el hecho de que, la operación contextual, ancla directamente la reflexión al frente de discusión que tiene su tradición en el Warburg Institute, y la discusión contextual de la Gestalt. Aunque Eisenman se encarga de presentarla en un sentido negativo, le resulta muy útil para presentar el desbalance de medios, que en general puede llevar a realizar análisis de carácter figurativo o simbólico. De hecho, entre la lista de autores que hacen parte del *Journal Of The Warburg Institute* y del *Journal Of The Warburg And Courtauld Institute*¹²¹, se encuentran, entre otros: R. Wittkower, N. Pevsner, G.C. Argan, H. Russel Hitchcock y de manera indirecta, Colin Rowe y Erwin Panofsky . **(Gráfico 24 a 27 en comparación a Anexo 3)**

Tal y como lo ha estudiado Anthony Vidler, la discusión sobre el Warburg Institute y el papel de la percepción, no se puede tomar de manera poco profunda. No se trata de una mención aislada que el autor olvida incluir en el índice de bibliografía, se trata en realidad, de una justificación sobre una línea clara de pensamiento. De hecho, los estudios de Vidler no poseen relación directa con Eisenman, sino con Rowe:

“El análisis formal de la arquitectura, desarrollado a partir de la obra de Heinrich Wölfflin y avanzado por la escuela de Viena, surgió en el Reino Unido con una historia ligeramente diferente de aquella con influencias inspiradas por Kaufmann en Estados Unidos y en Italia En la década de 1920, la fuerza de las tipologías de la forma de Wölfflin se unió a los análisis poscubistas de Roger Fry y Clive Bell y a las psicológicas de Adrian Stokes. La traducción inglesa de la obra temprana de Wölfflin ‘El arte Clásico (1899, fue introducida por Fry en los círculos Británicos ya en 1903. Asimismo, la influencia de Wölfflin se vio reforzada por la ‘Arquitectura del humanismo’ de Geoffrey Scott en 1914 y de nuevo con la traducción al inglés de su tratado metodológico ‘Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte’ (1915). Sin embargo, el verdadero impacto del método formal alemán en la historización profesional del arte llegó con la emigración de la historia del arte, aunque de una manera esencialmente transformada, de los historiadores del Warburg Institute, Fritz Saxl y Rudolph Wittkower, personajes ambos que habían estudiado con Wölfflin. El impacto combinado de estas tradiciones múltiples pero superpuestas formó una generación de historiadores de la arquitectura, críticos y arquitectos, entre los que se encuentran Colin Rowe,

¹²¹ Nota del autor: No hay que olvidar que Pevsner no solo fue docente de Courtauld Institute, en el que fue director de la tesis Doctoral de Banham, sino que además fue Editor de la revista Architectural Review, en la que Rowe publica varios de sus importantes artículos como “Mannerism and Modern Architecture” (Mayo - 1950), “The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared” (Marzo - 1947) y “Dominican Monastery of La Tourette by Le Corbusier (Eveux-Sur-Arbresle, France)” (Junio - 1961). También es importante tener en cuenta que Wittkower fue editor y fundador del Journal of the Warburg Institute que en 1940 pasaría a unirse al Courtauld Institute para convertirse en el Journal of the Warburg and Courtauld Institute. Con esto, es importante anotar que el círculo intelectual en el que se discutían las ideas era muy cercano y vinculado en muchos casos por los frentes de discusión enlazados por la producción teórica.

Robert Maxwell y James Stirling en Liverpool; Alan Colquhoun y Sam Stephens en la Architectural Association de Londres; y los arquitectos con el estudio en Londres Alison y Peter Smithson, John Voelcker y Ruth Olitsky.” (Vidler, 2011, pág. 80)

Varios temas fundamentales para la tesis, son importantes destacar de este apartado de la investigación de Vidler. La fuerte influencia por parte de Wölfflin, que llega a los círculos de pensamiento británicos a comienzos de siglo, en particular con la *‘Arquitectura del humanismo’* de Geoffrey Scott. No hay que olvidar, que uno de los puntos críticos de la tesis de Eisenman, se produce cuando incluye la mención de la teoría de Scott en el quinto capítulo, que supone una de las estrategias fundamentales de la tesis: Delimitar una teoría de tipo *‘open – ended’*. Scott es sin lugar a duda, uno de los componentes importantes de su tesis. Sin embargo, lo que interesa señalar es que la influencia de Wölfflin, se construye como Vidler lo menciona, a través de las revisiones y aplicaciones del método alemán por medio de determinada literatura, que es incluida por Eisenman, de manera consciente en su tesis, y del Instituto Warburg, del cual Wittkower es uno de sus principales exponentes. Lo más relevante de esta relación, es la herencia directa de los mecanismos de pensamiento de Wölfflin, que llegan como herencia directa de Wittkower a Rowe:

“Después de acabar la carrera en la Liverpool University en 1945, Rowe se matriculó en el Máster de University of London. El director de este máster era Rudolph Wittkower, quien había ingresado en el recientemente establecido Warburg Institute en 1943 y se había convertido en el editor fundador del Journal of the Warburg Institute en 1937 – que pasaría a ser el Journal of the Warburg and Courtauld Institute en 1940-. Diez años después, cuando el Warburg Institute fue incorporado oficialmente a la universidad, Rowe fue nombrado profesor adjunto. “The theoretical drawings of Inigo Jones” (Los dibujos teóricos de Inigo Jones), fue, en sus propias palabras, ‘justamente lo que aquellos miembros del Warburg Institute querían recibir.” (Vidler, 2011, pág. 81)

Es claro, que la influencia que ha sido incluida en la tesis de Eisenman, tiene que ver específicamente con la tradición heredada por Rowe, a través de Wittkower en el Warburg Institute. En este sentido, la inclusión en la tesis de estos textos de la revista del *Warburg and Courtauld Institute*, por fuera de la bibliografía oficial de la tesis (Que pueden haber sido incluidos al final de la escritura de la tesis), tiene que ver principalmente con la influencia de Rowe, y de la escuela intelectual que vincula a este último. Fuera de la anécdota histórica, lo que interesa señalar, es precisamente el hecho de que la influencia de la Psicología Gestalt, y la inclusión consciente de los textos del Warburg Institute, tiene que ver con una decisión de parte de Eisenman, por conciliar dos aspectos que parecían generar una escisión contextual entre la percepción y lo conceptual. Precisamente, no hay que olvidar que Eisenman busca separarse de las concepción puramente perceptual o iconográfica, y concentrarse en el problema lógico. Esta relación incluida en la bibliografía, tiene que ver con el equilibrio de esta relación a su favor, que como se verá en el capítulo 3, tiene que

ver con la influencia de Rowe sobre la utilización de los medios analíticos perceptuales y conceptuales en un mismo problema arquitectónico. El mismo Vidler encuentra que la influencia de Wittkower sobre Rowe, resulta ser el paradigma fundamental que enlaza a Wittkower y la influencia del Warburg Institute, sobre la discusión en los círculos intelectuales de esos años:

“Resulta interesante que Smithson sugiriera que el año 1948 marcó el punto álgido del neopalladianismo inglés, pues la fuente que a menudo se cita como principio de dicho palladianismo, el libro de Wittkower ‘Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del humanismo’, todavía no se había publicado. El libro apareció en 1949 y fue recibido con reseñas indudablemente negativas. (...) La publicación del libro de Wittkower no fue lo que inició la tendencia, ni siquiera la publicación anterior de sus capítulos, sino más bien el enorme impacto de su estudiante Colin Rowe en el círculo de Banham. Fue Rowe quien en 1947 había aceptado el análisis histórico de Wittkower para desarrollar una comparación radical de forma y principio con el movimiento moderno, y por implicación, con la demanda de ‘principios’ en la diseminación de una verdadera arquitectura moderna para el presente. De ahí procedía el sentido que le otorgó Smithson al año 1948 como el año del palladianismo, a caballo entre la publicación del primer artículo de Rowe y la publicación de Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo por parte de quien fue su profesor entre 1947 y 1949.” (Vidler, 2011, pág. 88)

Es claro, que la influencia que viene de Rowe, impacta de manera notable a Eisenman. La influencia de todo el problema relacionado con el equilibrio de los medios perceptuales y conceptuales, se ve reflejado de manera directa en la bibliografía que relaciona estos dos claros frentes de pensamiento. Se puede añadir a esto, que la inclusión de toda esta bibliografía, es una operación contextual, pero en un sentido estrictamente arquitectónico: Su tensión entre estos dos frentes, implica de manera directa, dos discusiones, no solo fundamentales para una suerte de referencia a los hechos de su círculo intelectual, sino además, para evidenciar una operación contextual claramente arquitectónica, en el sentido en que estos temas, tensionan las posturas y devenires de los textos fundamentales, que Eisenman identifica a su llegada a Londres.

iii. El año de la nueva Dirección: ***El debate de 1957.***

Es claro, que tras la discusión de Eisenman, existe en realidad la tensión del debate intelectual de los años 60 en Inglaterra, y en general, en el panorama de la arquitectura en Europa. Tras toda esta influencia, se encontraba la exploración de frentes simultáneos, de tendencias intelectuales, discusiones y debates en los frentes académicos y profesionales. Lo que interesa señalar con esto, es la propia intención de Eisenman, de localizarse en una de estas tradiciones que, sin lugar a dudas, quedan expuestos dentro de la tesis, y, tensionados entre estas dos influencias. Por un lado, la propugna por la recontextualización de los medios

tecnológicos y programáticos, por el otro lado, el formalismo. Es claro, que la influencia de Rowe, está más latente en la tesis que la guía hacia el estudio formal, pero es importante acotar, la razón fundamental que explica la introducción de Banham y Summerson en la tesis.

Precisamente, se ha tomado una licencia al intuir que estos dos frentes, suponen, para efectos de esta investigación, dos corrientes intelectuales dominantes en el panorama del debate intelectual de la arquitectura en los años sesenta; por lo que se asume que la decisión de Eisenman, de vincular estos dos frentes, se asume no solo como consciente, sino, además, direccionada a establecer sus conclusiones de manera más sencilla. El mismo Eisenman en una entrevista a Louis Martin, revela un poco de la profundidad de esta condición contextual:

“Louis Martin: Mencionaste más tarde que había una tradición de grupos polémicos en Inglaterra; había una cultura allí que no existía en los Estados Unidos. Podrías representar un poco a esos grupos ...

Peter D. Eisenman: Antes que nada, estaba el Team X; había todo este residuo de CIAM, y había gente como John Voelker, Smithson y Bakema, y uno sentía esta cultura. Lesley Martin, hubo cultura LC, claro, que era Sandy Wilson y Lesley Martin. Estaba la cultura del Team X, luego estaba el Colin Rowe, en cierto sentido, los formalistas, y uno se dio cuenta de que había debates reales sobre la sustancia, una sustancia de las ideas que rondaban en Inglaterra en ese momento. Y esto fue antes de Archigram, pero no antes de la crítica de Banham a Rowe, y uno conocía a Banham. El gran libro que estaba fuera en ese momento era “Theory and Design in the first Machine Age”. Esa era la Biblia en ese momento. Y luego estaba el libro de Norberg-Schulz, era “Intentions in Architecture”, allí estaba el libro de Christopher Alexander, “Notes on the synthesis of Form”. Y luego apareció el libro de Jenck, que era “Meaning in Architecture”.” (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 10)

Es importante tener en cuenta, que estos dos frentes de discusión incluidos a lo largo de la tesis por Eisenman, tienen que ver, fundamentalmente, con los problemas centrales del debate intelectual Arquitectónico a la llegada de Eisenman a Inglaterra. Al interior de la tesis, ha sido posible identificar dos grandes tensiones que articulan los contenidos: Primero, la discusión sobre los mecanismos de la teoría arquitectónica que incluye a Banham y a Summerson justamente en los años en los que Eisenman llega a Inglaterra. Segundo, con una tradición que viene del instituto Warburg, y que vincula personajes importantes tras la tesis de Eisenman; como, por ejemplo, la influencia de Colin Rowe junto con su maestro, Rudolph Wittkower. Sin embargo, un aspecto llama la atención al realizar la lectura de la tesis de Eisenman: Es claro que el círculo intelectual en Inglaterra era cercano e incluía a Banham, Summerson, Rowe y Wittkower en el mismo grupo de intelectuales. Eisenman incluye a dos de sus exponentes, como los dos de los importantes referentes teóricos al interior de la tesis: Banham con su tesis doctoral dirigida por Pevsner “Teoría y diseño en la primera era de la Máquina” y Wittkower con su texto “Los principios de la arquitectura en la era del humanismo”. Sin embargo, como ya se ha

señalado, la discusión se tensiona a partir de dos teorías cercanas, primero la ya nombrada de Banham y segundo un texto en apariencia menor de John Summerson. Sin embargo y como bien lo ha señalado Vidler, la lectura de Banham en la R.I.B.A. no es menor:

"Reyner Banham señaló en una ocasión que la historia de un período no siempre coincide nítidamente con el calendario. Mirando atrás desde el punto de vista privilegiado de 1960, la arquitectura de mediados del siglo XX – la exposición nacional Festival of Britain de alrededor de 1950- parecía una menor ruptura con el pasado del movimiento moderno que aquella vendría más tarde, en la década posterior a la construcción de Ronchamp, y más cerca de 1957. Tal y como él señaló en su célebre artículo de aquel año, "The case for a theory of modern architecture", Summerson describía lo que él vino a llamar una "regla de treinta años" que medía los cambios en el gusto arquitectónico y, como era de esperar, propuso que 1957 fuera "un año de crisis arquitectónica". De hecho tanto Banham como Summerson detectaron a finales de 1950, a pesar de sus discusiones acerca de su manifestación cronológica y arquitectónica, fue entre el movimiento moderno, universalizado a través de las actividades del CIAM y fundado sobre la "Mitología de forma y función", y un estilo nuevo y más libre, caracterizado por Banham no mediante el reivindicado "fin del funcionalismo", sino por la muerte del eslogan: "Funcionalismo con F mayúscula y la falsa ilusión que le acompaña de que las formas curvas eran obra de la imaginación libre de ataduras". (Vidler, 2011, pág. 131)

Eisenman, coincide con un fuerte periodo, de, como el mismo Louis Martin lo llama, "tradiciones polémicas". Los debates de la R.I.B.A. hacen parte de esta misma tradición, y así como la influencia de Wölfflin se filtra a la cultura Inglesa por medio de Rowe y Geoffrey Scott y posteriormente por medio del mismo Wittkower, los debates de la R.I.B.A. suponen un frente de discusión de las ideas, en la que particularmente Banham, Summerson, y Pevsner (Que hacen parte de una misma línea intelectual) tienen un eco particular.

En la compilación realizada en su tesis de Doctorado, titulada "The search for a theory in architecture" (Martin, 2002) , de los debates teóricos entre E.E.U.U. e Inglaterra, Louis Martin, estudia en detalle lo que denomina como "*La demanda de una teoría en la arquitectura 1957 - 1959*"¹²² que arranca con un subcapítulo titulado "1957". Esto es importante, porque precisamente en 1957, se realizan una serie de conferencias que como menciona Vidler, replantean el rumbo de la teoría de la escuela inglesa, que se verá reflejado, en los modelos de pensamiento de los años 60.

"En 1957, el malestar se generalizó en la arquitectura británica. El sentido de insatisfacción fue capturado por Alvar Aalto, quien señaló en su conferencia en el Instituto Real de Arquitectos Británicos (RIBA): "La revolución arquitectónica sigue en marcha, pero es como todas las revoluciones: comienza con entusiasmo y se detiene con algunos de la dictadura ". La disolución de MARS marcó el final de una era, señaló un cambio generacional en la

¹²² Primer capítulo de su tesis Doctoral. (Martin, 2002)

Arquitectura Inglesa. Pero también fue un síntoma de la crisis que sacudió la base teórica de la Arquitectura Moderna. Las ideas que ayudaron a popularizar la arquitectura moderna Durante la década de 1930 se consideró una camisa de fuerza obsoleta. La esencia de esta crisis teórica se registró en otras tres conferencias impartidas en RIBA en 1957. De manera bastante significativa, estas conferencias, que contribuyeron a la sensación de cambio y malestar, fueron pronunciadas por tres historiadores de la arquitectura británicos: El joven Reyner Banham (8 de enero) y sus dos maestros reconocidos, John Summerson (21 de mayo) y Nikolaus Pevsner (18 de junio).” (Martin, 2002, pág. 40)

Es importante tener en cuenta, que la operación contextual de Eisenman, se resume entre la investigación de Martin y Vidler. Esto indica que la tesis de Eisenman, es planteada como una operación intelectual, que ha logrado leer el contexto de manera muy precisa, y responder a este de manera clara, incluyéndola dentro de la discusión interna, sin sacarla a la superficie de la tesis, es decir, sin convertirla en la discusión central. Esto, lo que refleja es la capacidad de Eisenman para incluir, de manera muy sutil, una construcción histórica, que se contextualiza dentro de la tesis de manera delicada, con el complejo entramado de su teoría formal. Lo que revela esta red de tensiones creada tras la bibliografía, la capacidad de Eisenman, para dar respuesta a un contexto, en el que este es relativamente nuevo, y además construir una respuesta clara al debate de los círculos intelectuales ingleses.

b. La teoría y la línea intelectual: *Apuntes sobre el papel de la Influencia.*

"PDE: Pero, por supuesto, fui muy influenciado por Summerson, por Wittkower, por Rowe, por Banham, por todas estas personas, no lo olviden. Y cuando llegué a los Estados Unidos había un vacío, hay que entenderlo". (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 15)

Ya se ha observado como, al realizar el catálogo completo de la bibliografía incluida en la tesis de Eisenman, se puede observar una construcción compleja que soporta muchas de las ideas incluidas en los 4 apartados analíticos anteriores, pero más importante aún, se enmarcan en una delicada discusión contextual, que tiene que ver con los círculos de discusión, que existen en Inglaterra al momento de la llegada de Eisenman. Esto tiene implicaciones directas en la construcción propia de la tesis, en tanto la revisión y rastreo de las influencias, o mejor aún, de las líneas intelectuales, detonan muchas de las relaciones contenidas en la tesis.

Ya hemos visto cómo, en la introducción, la discusión se concentra en la tensión entre Banham y Summerson; y como cada uno posee una respuesta que no se concentra en los problemas propios de la disciplina, sino que distrae la construcción disciplinar incluyendo respuestas contextuales a sus propias preguntas. Así mismo, se ha visto como Eisenman, incluye otra tensión contextual, que tiene que ver con los herederos o estudiantes del Warburg Institute, del Courtauld Institute y de la Gestalt. Al interior, y derivados de estas discusiones se construyen una determinada serie de Relaciones, entre los temas principales y su relación con problemas secundarios, derivados de la discusión formal. Entre estas discusiones, se puede entender el problema del equilibrio propuesto entre medios y fines, tanto relativos como absolutos. Esto, se deriva directamente de las discusiones contextuales propias de los círculos intelectuales que debaten la relación u oposición entre teoría e historia, que incluye a dos de los grandes problemas enfrentados en la tesis: La aparente oposición entre percepción y razón¹²³.

¹²³ Es importante notar que este equilibrio de medios que busca enfrentar razón y percepción, se deriva de la discusión de Corbusier, que es posible que Eisenman haya integrado de manera consciente en su tesis: En 'Hacia una arquitectura' existe una consciente inclusión disciplinar que opone, o mejor, construye un dialogo entre la figura del ingeniero y del Arquitecto. Como bien lo ha anotado Josep Quetglas: "(...) Le Corbusier, en *Vers une Architecture*, rechazaba igualmente esa misma herencia, la escisión ochocentista entre ingeniero y arquitecto, cálculo y sentimiento, y proponía reconocer la posibilidad de una práctica mancomunada, donde el arquitecto sienta con el mismo rigor y precisión con que el ingeniero razona y calcula (...)" (Quetglas, *El taller y el Santuario*, 2009, pág. 101)

Es claro, que, así como estos dos frentes intelectuales, tienen como objeto condicionar de manera sutil su tesis a ser una respuesta contextual, esta misma tensión de la bibliografía, produce un contraste que le permite reflexionar sobre el equilibrio de fines relativos y absolutos. Sin embargo, existe una serie de textos, que no se encuentran en esta tensión contextual de estos dos importantes círculos intelectuales ingleses, y que, aunque no tienen el mismo peso contextual, definen parte de los temas centrales de la discusión. Estos textos, se encuentran, por decirlo de alguna manera, en *medio* de esta relación contextual, pero al mismo tiempo toman partido por ellos: tienen la capacidad de generar la puesta en escena para todos los contenidos que Eisenman va a desarrollar al interior de la tesis. Esto, como se verá, resalta la capacidad de este autor, no solo de soportar ideas por medio de una selección de textos, sino para asumir una postura en torno a las discusiones de los frentes intelectuales, reinventando problemáticas, mecanismos y métodos particulares. Entre estos, se puede destacar a Corbusier, Moretti, y Rowe (Siendo este último parte del contexto, pero no parte fundamental de la argumentación o de la tensión contextual). Un ejemplo más concreto, se encuentra en las múltiples menciones de Corbusier, pero en particular de las menciones que realiza en la introducción. En estas, deja claro cómo, la teoría formal de Le Corbusier, contiene los elementos primordiales de la investigación llevada a cabo por Eisenman. En una frase de la introducción, hace explícito el interés que le despierta este arquitecto: se refiere a las 4 composiciones de Corbusier, como los diagramas detonantes de las relaciones formales que permiten construir la analogía con el lenguaje.

"De hecho, esta tesis puede considerarse como una investigación e interpretación de la base conceptual de las "Cuatro Composiciones" de Le Corbusier, ilustradas en la "Obra completa"." (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 21)

Para Eisenman, Corbusier juega un papel fundamental, pues encuentra en sus 4 diagramas, una de las herramientas, que le permite hacer un giro hacia la analogía lingüística, que habrá de determinar el desarrollo central de sus bases formales, puesto que, según lo ve Eisenman, estas contienen todo el sistema de relaciones necesarias para el desarrollo de su tesis. Sin embargo, Eisenman es consciente que Corbusier, no abarca todo el sistema de relaciones que necesita para construir su teoría formal. En Corbusier, encuentra los elementos de trabajo base para el desarrollo de un lenguaje Formal, pero al no dar cuenta de los múltiples temas de su teoría formal, Corbusier, es un punto de arranque de su argumento central. Con esto, es importante señalar, dos aspectos en simultáneo: Por un lado, es claro que existe una tensión entre sectores de la bibliografía incluida, que permite determinar una idea específica de contexto, pero así mismo, autores como Corbusier, aparecen como las fichas claves de su teoría formal. Por el otro lado, hay que tener en cuenta que esto, no es un tema menor, ya que el debate contextual tiene que ver principalmente con la fuerte influencia de los maestros modernos. Esto es una pista

latente del partido contextual que toma Eisenman. No hay que olvidar que Eisenman desarrolla una teoría formal de la mano de Rowe, y, además, construye desde la base de las reflexiones de Corbusier, muchos aspectos que le permiten desarrollar su teoría formal. Esto, lo que demuestra es, en esencia, que la influencia de Corbusier, viene de su adhesión a un frente intelectual que fundamentalmente tiene un acercamiento a Corbusier, similar al que Eisenman realiza.

Ya se ha mencionado como, existe un frente intelectual que, al momento de la llegada de Eisenman a Cambridge, apoya el estudio y contextualización de la obra y pensamiento de Corbusier. Entre estos se encuentran Sir Leslie Martin, (quien en entre otras cosas, ha sido el Director de Tesis de Eisenman) y Colin Rowe, quien le ha aportado de manera lejana a la construcción de la tesis. De hecho, en el epílogo, existe una evidencia que apunta hacia una influencia que tiene que ver con Corbusier, pero no propiamente de manera directa a este, sino recordemos, con un frente intelectual que lo ha estudiado académicamente:

“La lucha por escapar de la influencia de Rowe, que marca los años que siguieron, se sembró en esta disertación. Y cuando uno entiende que mi trabajo fue donde, en lo que entonces era un vacío formal, tres años antes de que Tafuri, Rossi y Venturi publicaran sus textos fundamentales, su ingenuidad es aún más comprensible. A pesar de mi inquietud con sus ideas, Rowe continuó siendo una importante influencia y crítico. Por ejemplo, él me escribió, en ese momento, que el capítulo sobre la Casa del Fascio de Terragni era lo mejor que había leído en ese edificio.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 380)

El mismo Eisenman, se ha encargado de hacer explícita la relación con Colin Rowe¹²⁴, y cómo esta influencia, marcó el desarrollo de su trabajo. Es importante anotar, que un aspecto del contexto de Eisenman, se halla bajo la superficie de la cercanía y amistad entre Colin Rowe y Eisenman, y sobre como esta tuvo una fuerte influencia sobre no solo el desarrollo de su tesis sino, además, sobre su carrera intelectual y profesional, evidente en las múltiples menciones a Rowe a lo largo de su carrera. Su periodo en Cambridge, tiene una influencia fundamental, que está determinada por la amistad que mantuvo con Rowe durante estos años, de quien asegura Eisenman, se formó la idea final de la tesis:

¹²⁴ **Nota del Autor:** Sobre este tema, existen muchos ejemplos de la necesidad de Eisenman de hacer explícita esta idea. Uno de los que llama la atención es su mención en la introducción a “Diez Edificios canónicos” donde ya en las primeras páginas establece la relación con Rowe: “Colin Rowe me enseñó a ver aquello que no estaba presente en un edificio. Rowe no quería que yo describiera lo que en realidad podía ver, como, por ejemplo, un edificio de tres plantas con una base almohadillada, almohadillado decreciente en cada una de sus plantas superiores, proporciones armónicas ABCBA en fachada, etc. En su lugar, Rowe quería que viera las ideas implícitas en aquello que estaba físicamente presente. En otras palabras, que me preocupara menos por lo que el ojo ve -lo óptico- y más por lo que ve la mente -lo visual-. En este libro llamamos ‘lectura en detalle’ a esta última idea de ‘ver con la mente’” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 16)

"(...) Haría un Ph. D. y seleccioné un tema "The Formal Basis of Modern Architecture" (...) Colin ayudó en el lado, pero Lesley era mi consejero oficial. (...) Colin Rowe fue muy, muy instrumental en conducir a este momento de la tesis. Una vez que llegué a ese momento, una vez que me senté para escribir algo para esos años, y estudiar y quedarme en Cambridge, eso lo selló, nunca podría volver atrás. Y el segundo verano, Colin y yo hicimos un segundo viaje" (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 9)

Es claro que la influencia sobre el análisis formal, permite a Eisenman establecer un tema de tesis específico: Como lo menciona en el epílogo, se direcciona a realizar un análisis formal sobre arquitectura moderna. La influencia de Colin Rowe y Lesley Martin se hace evidente. Es claro que la elección del tema, Eisenman lo hace explícito por medio de la influencia de Rowe, y que la influencia de su método analítico, seguramente toma forma por medio de la influencia de Rowe. Lesley Martin, le permitió dar forma a todas las ideas que toma de Colin Rowe. Sin embargo, queda una duda sin resolver en la cita anterior, que se refiere a todo el tema del viaje y la influencia que este, junto con Colin Rowe, tuvo sobre Eisenman.

i. *Encuentros Fortuitos: Eisenman, Colin Rowe y las bases formales y los viajes por Europa*

"LM: ¿Conocías a Colin Rowe antes de llegar a Cambridge? ¿Fue un encuentro repentino, un encuentro casual?"

PDE: No. Todo lo que he hecho ha sido por suerte. Totalmente afortunado". (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 9)

Precisamente, sobre este tema de la relación con Colin Rowe y el viaje, se puede encontrar una pista incluida en el epílogo a la edición de 2006 de la tesis. Aunque la discusión principal de este apartado está volcada casi en su totalidad, a desarrollar hechos del contexto en Cambridge en estos años, en los que Eisenman hizo el doctorado, si resulta importante, construir el problema de la relación con Colin Rowe que se enuncia en el pequeño texto:

"Fue después de tres meses viajando por Europa ese primer verano con Colin Rowe, supe lo que quería escribir: un trabajo analítico que relacionaba lo que había aprendido a ver, desde Palladio a Terragni, desde Raphael a Guido Reni, a una construcción teórica que tener en cuenta la arquitectura moderna, pero desde el punto de vista de cierta autonomía de la forma. Esto llevó al título, "La base formal de la arquitectura moderna".

Después de un segundo viaje a Europa el verano siguiente con Rowe, me mudé a su apartamento en Cambridge, se había mudado a Ithaca, para ocupar una posición en Cornell. Fue durante mi tercer y último año en Cambridge que mis ideas se volvieron más claras. Dos corrientes de pensamiento muy diferentes centraron mi atención. Una era una respuesta a la tesis de Christopher Alexander "Notas sobre una síntesis de forma", que también se había hecho parcialmente en Cambridge cuando era matemático. El otro fue un intento de alejarse de las ideas formales de Rowe hacia un discurso formal basado más en lo lingüístico." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 380)

Existen tres aspectos importantes para destacar en esta frase. El *primero*, tiene que ver con la relación que establece Eisenman con el contexto, a través de una respuesta implícita en su investigación, y que toma como base, un texto que para Eisenman, constituye un reflejo del medio: La tesis de Doctorado de Christopher Alexander (sin embargo, no es el objeto de esta tesis poner en contexto la relación entre Alexander y Eisenman y por tanto se presenta esta información, de manera informativa). El *segundo*, tiene que ver con el viaje, y la relación con determinados edificios y arquitectos. El *tercero*, tiene que ver con Colin Rowe y la influencia que este generó en Eisenman, en particular con respecto a su teoría formal. Es en estos dos últimos, donde se genera mayor interés para esta investigación. La influencia que los dos veranos compartidos con Colin Rowe, tienen sobre la tesis de Eisenman, se hace evidente, según él mismo, en su trabajo posterior, pero, en particular sobre su tesis, que le permite establecer cierta distancia de su maestro.

Con esto, se quiere señalar que, la influencia directa que recibe de Rowe, lo vincula, indirectamente con Wittkower y el Instituto Warburg y otros aspectos se han señalado están tensionados tras los contenidos de la tesis de Doctorado.

Estos dos veranos tienen una fuerte influencia sobre su sistema de pensamiento, en particular el que tiene que ver con el análisis formal. Todas las experiencias que Eisenman vive en Cambridge, y en particular en esos dos veranos, resultan definitivas no solo en la tesis, sino en su modelo de pensamiento. De hecho, existen pequeños fragmentos de textos que contienen pistas, dispersos en múltiples trabajos posteriores y entrevistas, que muestran la fuerte influencia que el contexto y la línea intelectual, jugó en el desarrollo de su pensamiento teórico y práctico. Esta investigación se ha concentrado en una serie de entrevistas y en los textos de proceso para su texto "Eisenman Inside out" (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004).

En un fragmento de la entrevista que Louis Martin le realiza respecto a la historia del IAUS, este, se concentra en solicitarle a Eisenman que narre de manera informal, aspectos particulares de su estancia en Cambridge, y de las múltiples conexiones que es posible rastrear tras el contexto:

“Peter D. Eisenman: *Luego me mudé con McKinnell y Fowler; McKinnell me dijo, ya sabes, Peter, eres el mejor diseñador que conozco, pero eres totalmente analfabeto en arquitectura, no sabes nada de arquitectura, lo que debes hacer es ir a Cambridge y ser un estudiante de investigación en Cambridge, que es lo que fui a hacer y aprender, porque Colin Rowe estaba allí, y Lesley Martin, y St. John Wilson; Aprende sobre la arquitectura (...) cuando llegué, Lesley Martin dijo: ¿quieres enseñar? No tenía ni idea de enseñar, no tenía idea de lo que iba a hacer y me dijo: si alguna vez hubiera enseñado, dije que sí (...) y entonces Lesley Martin me dio el primer año en Cambridge, y ahí es donde tenía a Tony Vidler, tenía a Richard McKormack, el director de AIA, tenía a Barry Madlin, Nicholas Bullock, el hijo de Allan Bullock, tenía toda una clase de gente, Michael Spence, fue un año fantástico. Sandy regresó y yo me quedé en el primer año, movieron a Sandy al segundo que Colin estaba enseñando tercero. Y luego Colin, y esto era realmente lo más importante, Colin se convirtió en mi mentor; me vio como un noble salvaje, y estuvo de acuerdo en que viajaríamos a Europa en el verano de 1961 para estudiar arquitectura, y que conduciría y él me educaría. Y pasamos 90 días y 90 noches del proceso de mentoría más sorprendente. (...) Hicimos Arquitectura Moderna Holandesa, fuimos a Krefeld, fuimos a Stuttgart, fuimos a Zurich, fuimos a Como, y fuimos a Goetheanum. Vi cuanta arquitectura moderna puedas imaginar. Vi arquitectura palladiana, fui a ver Parmigianino, Bronzino, Pontormo, Giotto; lo hicimos todo. Sabía mucho; así que cuando volví a Cambridge, o antes de que nos fuéramos, Lesley dijo, bueno, qué vas a hacer, y yo dije, no sé. Y él dijo: "Quiero que te quedes, voy a darte contrato de tres años, quiero que tomes el primer año, has sido fantástico para nosotros". Y yo dije, bueno, mira Lesley, no soy profesor, quiero ser un arquitecto, y él dijo, bueno, no puedes practicar arquitectura aquí, bajo las leyes actuales, ¿por qué no haces un Doctorado? Siempre estaba dudando en si ir a Cornell; (...) Entonces, dije, está bien. Haría un Ph. D. y seleccioné un tema *The Formal Basis of Modern Architecture*, y quería que Colin fuera mi asesor de tesis y Lesley dijo: no, no. Voy a ser tu asesor de tesis. Así que Colin ayudó en el lado, pero Lesley era mi consejero oficial. (...) Colin Rowe fue muy, muy instrumental en la preparación de este momento de la tesis. Una vez que llegué a ese momento, una vez que me senté para escribir algo durante estos años, y estudiar y quedarme en Cambridge, eso selló la situación, nunca podría volver atrás. Y el segundo verano, Colin y yo hicimos un segundo viaje. ” (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 11)*

Es importante anotar dos temas que tienen que ver en detalle con este fragmento de la entrevista, y que se refieren directamente a las influencias tras estos personajes. La primera, tiene que ver con Lesley Martin, la relación con las clases y su dirección de tesis. La segunda con Rowe y su influencia directa sobre su tesis.

Cuando Eisenman llega a Cambridge, tanto Lesley Martin (director del programa en ese momento) como Colin Rowe, están adscritos al cuerpo docente. Eisenman, llegó como apoyo y, no se encuentra de manera directa con Rowe o con Martin, pero construyen entre ellos parte de los contenidos de ese año (**Imagen 154**). Los syllabus del plan de diseño, están siempre a cargo de cada uno de los docentes en cada materia. Una vez Lesley Martin incluye a Eisenman en la planta docente,

Eisenman queda a cargo de las asignaturas y sus contenidos. Rowe mismo, estaba encargado de una clase de diseño (**Imagen 155**) y una serie de conferencias (**Imagen 156**) sobre historia y teoría.

Eisenman, al ser incluido en el cuerpo docente, queda encargado de talleres de diseño, de los que es responsable por la formulación de los ejercicios entre 1960 y 1963 (**Imagen 2, 3, 157**) antes de su retorno a EE.UU. Martin, por igual, es encargado de unos cursos para los cuales establece la formulación de temáticas particulares (**Imagen 154**). Es importante anotar, que esta influencia de la academia y en particular de todo el influjo intelectual del cual hace parte Rowe, se puede ver reflejado en la formulación de estos ejercicios. Entre los ejercicios formulados en 1961 y 1963, es posible notar la diferencia en la aproximación arquitectónica. Mientras los primeros se concentran en la formulación del problema relativo a la formalización de la función, los segundos se concentran en la formulación de problemas sintácticos precisos. La academia, se convierte así, para Eisenman, en un campo de experimentación perfecto para las ideas de Eisenman relativas al proyecto arquitectónico. Es claro que la distancia que separa estos dos años se encuentra resumida en el fragmento de entrevista, el que relata, los dos veranos en que viaja con Colin Rowe. Se aclaran pues, dos temas fundamentales. La guía intelectual de Lesley Martin, se puede entender como coherente, en relación a los contenidos de la tesis, y sin duda alguna, ayuda a construir a Eisenman todo el problema de coherencia argumental. Lo segundo, es que en la influencia de Rowe y los descubrimientos del viaje, se construye la base de la tesis. Las bases formales, aparecen en este contacto no solo con el contexto inglés (Del que Louis Martin hace parte en la defensa de un frente Corbusiano) sino con la influencia intelectual de Rowe y su encuentro con el viaje. Louis Martin, que detecta esto, lo continúa como un tema central en su entrevista:

***“Louis Martin:** Eso es algo a lo que tendremos que volver después. En ese momento tuviste una relación íntima con él. ¿Tuviste acceso a esos manuscritos que nunca publicó?*

***PDE:** Sí.*

***LM:** los leíste, los conociste. Discutido con él. Y, básicamente, antes de la publicación ya sabías todo lo que Colin Rowe tenía que decir en ese momento sobre la arquitectura moderna.*

***PDE:** correcto. Y también, habiendo viajado con él, todos los días era un seminario, un seminario de doce horas. Primero tienes que entender cómo llegué a Terragni, porque Terragni es donde la cosa se convierte en "Las bases formales de la arquitectura moderna". Cuando Sandy Wilson regresó, me dio el libro de Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, y vi la Casa del Fascio y vi las cosas de Cattaneo y la Casa Cernobbio, y me enloquecí. **Y esa fue la ruta que tomamos.** Tenía ese libro y lo íbamos a ver, y cuando lo vi, como dijo Colin Rowe, tuve una revelación en Como. Y luego comencé a estar enloquecido por la arquitectura moderna italiana. Empecé a coleccionar Casabellas en ese viaje, y recogí todos los viejos Casabellas, y luego encontré ... Recuerdo que tuvimos una discusión sobre Spazio porque*

encontramos un set completo de Spazio, quiero decir que hubo incidentes maravillosos, pero que se formaron la base de mi trabajo sobre 'Las bases formales de la arquitectura moderna'; Colin dijo que lo que había leído en mi Tesis era lo mejor que había visto de Terragni en ese momento, recibí una carta de él que decía eso. Colin estuvo íntimamente involucrado en ver todo esto suceder, ser mi mentor, eso fue realmente muy importante.

LM: *Él había desarrollado esta conexión entre la pintura y la arquitectura a través del artículo de Transparencia, que se publicó más tarde. ¿Has leído ese artículo de Transparencia?*

PDE: *Sí, lo hice.*

LM: *Porque uno nunca está seguro. Así que esencialmente, en la forma en que lo veo, criticó la lectura de transparencia de Giedon, pero nunca cuestionó la gran narrativa que la Bauhaus había establecido, que había un lenguaje común para las artes modernas, y fue sobre esta base que usted comenzó a trabajar, diciendo que este lenguaje existía, pero tenía ...*

PDE: *Nunca se formalizó, intenté unir hilos dispares. Tomé una arquitectura diferente. Mi idea fue llevarme a Wright, Corbu y Terragni, donde mi verdadero interés era Corbu y Terragni.”* (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 11)

De estos dos fragmentos de entrevista, es posible extraer varios puntos importantes en relación a la escritura de su tesis: El primero, el objeto de los dos viajes. Es claro, que el primer viaje tuvo una dirección más enfatizada por Colin Rowe. El itinerario, incluía primero una ruta hacia una arquitectura más moderna, para terminar en una arquitectura más cercana a la influencia de Palladio, que era el campo central de estudio propio de Colin Rowe, como bien lo anota Vidler. El segundo viaje, tiene que ver precisamente con la relación entre las lecciones de Rowe y los descubrimientos de Eisenman. El primer viaje, incluía una ruta que iba de norte a sur. El segundo iba de occidente a oriente rematando en la arquitectura italiana (**Gráfico 28 a 30**)¹²⁵.

¹²⁵ “Y luego (...) Colin se convirtió en mi mentor; me vio como un noble salvaje, y estuvo de acuerdo en que viajaríamos a Europa en el verano de 1961 para estudiar arquitectura, y que conduciría y él me educaría. Y pasamos 90 días y 90 noches del proceso de tutoría más sorprendente. Comenzamos con (...) Arquitectura moderna holandesa, fuimos a Krefeld, fuimos a Stuttgart, fuimos a Zurich, fuimos a Como, y fuimos a Goetheanum (...) Vi la arquitectura palladiana, fui a ver Parmigianino, Bronzino, Pontormo, Giotto; hicimos todo (...) y el segundo verano, Colin y yo hicimos un segundo viaje. Esta vez en lugar de ir hacia el norte al sur, fuimos al este oeste. Fuimos a las casas de Loos y Wagner y fuimos al Barroco. Vimos a Fischer von Erlach y Johanne Michael Fischer, y me di cuenta de que tuve la suerte de tenerlo como mentor, de que no había nadie, que yo sepa, de mi generación haya tenido esa experiencia; (...) me di cuenta de que mi educación era tanto un plus como un inconveniente porque una vez que tuve esta educación sentí una verdadera responsabilidad con la cultura de la arquitectura, que llevaba una antorcha por alguna razón que ciertamente estaba en mi mente.” (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 8). En otro fragmento de la entrevista que se realiza en varias sesiones en diferentes días, el propio Eisenman complementa lo que ya ha dicho sobre el viaje: ““(…) En '61, como dijo Colin, tuve mi revelación en Como. (...) Conocí a Terragni por primera vez en el '61 cuando, en Navidad, Sandy Wilson, a quien había enseñado desde el otoño de 1960, le regaló el libro de Sartoris, donde estaba Terragni Casa del Fascio, Asilo y Cataneo. (...) Esto fue en el invierno de 1960. En el verano del '61, Colin y yo viajamos y bajamos, comenzamos con De Stijl en el '61, Empezamos con (...) todo el material holandés, Rietveld, lo

Es claro que Rowe, aunque no ha publicado ni escrito gran cantidad de material, lleva trabajando en privado en una serie de importantes artículos, que han de ser publicados durante estos años. Su artículo sobre el convento de la Tourette, por ejemplo, va a ser publicado en 1961 por el *Architectural Review*. Igualmente, el artículo de *Transparencia*, no será publicado sino hasta 1963 en *Perspecta No. 8*. Sin embargo, lo que interesa señalar, es que, aunque los artículos no han sido aún publicados, Colin Rowe se encarga de transmitir estas influencias al joven arquitecto. De hecho, todo el rastreo que se ha realizado de la bibliografía al interior de la tesis, que guiaba la influencia hacia la escuela de Wölfflin, que se transmite a través de Scott, Wittkower y el Warburg Institute, junto con el círculo intelectual inglés que incluye a Banham y Summerson, así como el pupilo de Wittkower, el mismo Rowe. Los tres artículos principales publicados por Rowe en *Architectural Review*, junto con todas las reflexiones de los artículos ya escritos, pero no publicados, son transmitidos al joven Eisenman, quien recibe y filtra todo este conocimiento en su tesis. Es posible afirmar esto, porque el mismo Eisenman en varios de sus textos tardíos, hace reflexiones que conectan toda su exploración teórica a todo el aprendizaje de sus años como estudiante de Doctorado, en particular, por las afirmaciones que contiene en la introducción para *Inside Out* donde afirma de manera clara, que la exploración que realiza en su carrera tiene que ver con la analogización de la interioridad de la arquitectura:

“Empezando con mi disertación doctoral en 1963, este discurso ha sido un intento por analogizar la previa interioridad arquitectónica a través de variedad de modelos culturales aparentemente externos (...) Mis ideas (...) han tenido muchos nombres a través de los años –estructuras profundas, inmanencia, bases formales entre otros. Pero para mí, estos modelos externos claramente enriquecen el discurso arquitectónico y sus posibilidades, que de otro modo habría sido sofocado en la retórica claustrofóbica del llamado lenguaje natural o clásico de la arquitectura.”
(Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004, pág. vii)

Sin embargo, y a pesar de la latente influencia de Rowe y su línea intelectual sobre Eisenman, existe a mi parecer, un aspecto importante por destacar: Es evidente, si se comparan los textos de Eisenman con los publicados por Rowe, que la tesis del primero, no se trata de una mera traducción del pensamiento de Rowe a un trabajo académico. Aunque la influencia de Rowe es evidente, la tesis no reescribe su modelo de pensamiento, sino que de manera intencionada establece ciertos puntos de diferencia ya explorados en los apartados anteriores. Precisamente, y esto es lo

atravesamos. Bajamos a las casas Krefeld de Mies. Pasamos por el Wiessenhofsiedlung de Stuttgart. Vamos a Zurich y vemos a Bernard Hoesli y Corbu, y luego llegamos a Como, y llegamos a la Casa del Fascio, ¡y, bingo! Y toda mi vida cambia. Como él dijo, tuve una revelación en Como, y fue entonces cuando comencé a coleccionar Casabellas, la antigua Casabellas, y pasé todo el verano recogiendo las Casabellas de los años treinta. Ese fue el gran momento de cambio” (Eisenman P. , IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2001, pág. 15)

fundamental respecto a Rowe y el contexto, toda la influencia resulta ser muy instrumental. Así pues, el mismo Eisenman, en la frase anterior se encarga de enfatizar como su trabajo, se concentra en estudiar o descifrar lo que llama la *“previa interioridad arquitectónica”*, que puede ser analogizada *“a través de variedad de modelos culturales aparentemente externos”*, y como estos empiezan con las reflexiones contenidas en su tesis doctoral.

Lo que interesa señalar, es como los mecanismos que desarrolla durante su periodo en Cambridge, plantean un puente entre Terragni y Corbusier. Parte de esta influencia viene de la relación que el mismo Rowe, ha enseñado a Eisenman, no solo como parte de una vertiente de la teoría formal que se ha concentrado en el estudio de la obra de Corbusier, que estudia y analiza no solo en su viaje sino en su propia tesis, sino que además, estando en Inglaterra descubre una vertiente de Autores entre los que se encuentra el mismo Banham que ha dedicado artículos a estudiar el frente de la arquitectura italiana entre la que se encuentra Terragni¹²⁶. Por otro lado, permite a Eisenman Explorar el desarrollo de modelos de análisis y pensamiento que le permitan relacionarse con estos autores. Entre Terragni y Eisenman, construye su visión particular de las relaciones formales que desarrolla en la tesis.

Sin embargo, las pocas o nulas menciones a Wright y Aalto en estas entrevistas, llaman la atención. Esto, fuera de lo anecdótico, es una pista latente de ciertas tensiones que se producen en la tesis con determinados proyectos, entre los que se destacan Terragni y Corbusier. De hecho, sucede igual con los dibujos de proceso de la tesis, entre los que se encuentra, el edificio de la Bauhaus en Dessau, de Gropius, que no fue incluido.

Es claro que el contexto, ha ayudado a delimitar todo el problema del influjo teórico y de su modelo de pensamiento, pero no hay que olvidar que uno de los aspectos fundamentales que se revelan tras el modelo de pensamiento de Eisenman, tiene que ver, principalmente con el estudio de la arquitectura que toma como centro el análisis de la obra. Sobre este punto, es importante explorar los problemas centrales

¹²⁶ Un ejemplo de esto, se encuentra en el artículo publicado Por Banham en Abril de 1959 titulado *Neoliberty* y que empieza con una crítica a los arquitectos Fascistas y en particular a la Obra de Terragni en Como, la casa del Fascio: *“Históricamente, el movimiento moderno siempre ha tenido un punto de apoyo escaso en la península, y ha dependido de parcelas de mecenazgo. Antes de la guerra, la arquitectura moderna apenas existía fuera del alcance de la vía férrea desde Milán hasta Como, un área donde la influencia de Marinetti (a quien Sartoris una vez conoció en forma impresa como patrono del movimiento) y otros modernistas fascistas no era probable que se sintiera. Dentro de esa zona angosta, lo “moderno” se practicaba como un estilo, ya que no se podía practicar como una disciplina total, como lo demuestra brillantemente el formalismo literalmente hueco de la Casa del Fascio de Terragni en Como.”* (Banham, *Neoliberty*, 1959)

que aparecen en torno al problema de la elección de las obras principales, y el impacto que este tuvo sobre su estudio.

ii. Entre dos directores: Evidencias de una preferencia

“PDE: Nunca se formalizó, estaba tratando de unir hilos dispares. Tomé arquitectura dispar. Fue mi idea incluir a Wright, Corbu y Terragni, donde mi verdadero interés eran Corbu y Terragni ”. (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 12)

Existe un tema particular, que se refiere a una serie de dibujos de proceso del archivo de Eisenman. Dentro del paquete de dibujos de análisis primarios, existen proyectos analizados, pero no incluidos dentro de la tesis. Un caso ejemplar de esto, puede ser la Unité de Marsella de Corbusier. Sin embargo, este es un caso particular, puesto que, aunque no es incluido en la tesis, supone un punto crítico en la construcción de los argumentos propios no solo de las otras obras, sino, además, de los argumentos teóricos desarrollados en la tesis. La Unité, es un ejemplo de un proyecto que puede hacer parte del desarrollo analítico para el estudio de una teoría formal. Entre los dibujos de la Unité, Pavillion Suisse, la Cité Refugé y demás referidos a Le Corbusier, es posible destacar temas comunes entre si (**Imagen 73 a 122**).

Sin embargo, este no es el caso de los dibujos de proceso para el edificio de la Bauhaus en Dessau, diseñado por Walter Gropius, que, despierta interés por la serie analítica que realiza Eisenman, a pesar de que los problemas analíticos, no posean mucha profundidad o relación directa con problemas de la tesis. (**Imagen 129 a 132**). Esta serie posee tres grupos. El primero, una axonometría, que es un calco o copia de la foto incluida por Rowe, en su artículo “Manierismo y arquitectura moderna”, y, cuya fuente original, puede ser a su vez el libro de Argan sobre la Bauhaus (Argan, pág. 99) (**Imagen 130**). El segundo, un redibujo de una serie de plantas del edificio, donde se resaltan ciertos problemas referidos a la estructura y a posibles distorsiones (Esto tratando de seguir la pista propia del método desarrollado por Eisenman) (**Imagen 131, 132**). El tercero, una serie de plantas esquemáticas, que agrupan lo que pareciera ser un análisis de los usos interiores del

edificio, en función de los volúmenes¹²⁷ que conforman un aparente molinete (**Imagen 129**). Sin embargo, sobre la Bauhaus, Eisenman no desarrolla más profundamente el problema analítico. Esta serie parece haber prosperado hasta un punto, que, limitado por un ejercicio de redibujo que, se ocupa de problemas puramente de aproximación o inclusive de descripción del edificio, no logra aportar mayor información a la construcción teórica de Eisenman. Es claro, que, aunque puede haber ciertos aspectos que le despiertan su interés, no explora los demás temas que le pueda aportar el redibujo. En el quinto capítulo de la tesis, aborda el tema de Gropius dando una explicación no pedida, a la no inclusión de este proyecto que, para autores, como Summerson, Zevi y Banham, resulta un referente importante. Esto es entre otras cosas, una evidencia latente de la conexión que Eisenman plantea con el contexto inmediato, y como lo utiliza, dependiendo del frente y el autor, como mecanismo para la tesis. Eisenman, de hecho, presenta a Gropius, con uno de sus primeros textos, también citado por Summerson en su lectura en la RIBA:

“De nuevo, la introducción de Walter Gropius a la publicación Bauhaus de 1923 dice: ‘Las ideas del mundo de hoy ya pueden ser reconocidas ... la vieja imagen dualista del mundo, el ego como una oposición al universo, se está desvaneciendo; la concepción de una nueva unidad del mundo, implicando la neutralidad absoluta de todas las tensiones opuestas, aparece en su lugar’. Así, ambas interpretaciones indican que cualquier preferencia que puedan tener por un sistema continuo se basa en bases incontestables morales, filosóficos y humanísticos; como tal, fuera de la esfera de consideraciones estrictamente racionales y formales.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 349)

De hecho, no se contenta no solo con la mención al libro, sino que, además, incluye una mención directa al Edificio de Gropius en Dessau:

¹²⁷ Es importante tener en cuenta que el ensayo de Summerson leído en 1957, en la RIBA, concluye que el camino de una teoría debe redirigir la mirada a un nuevo análisis sobre el programa. Es posible que Eisenman haya tratado de hacer un guiño a esta discusión incluyendo a la Bauhaus que es también incluida por Summerson en su ensayo: “Bauhaus, el pensamiento ha sido bastante copiosamente manifestado: en los propios escritos de Gropius, en *escritos sobre Gropius y la Bauhaus* y en *la Bauhaus - Bücher de los años veinte*. Pero para cualquier cosa como la exposición sistemática de la teoría Bauhaus, el libro más significativo es la *Nueva Visión de Moholy-Nagy*. De material a arquitectura, basado en conferencias dadas en la Bauhaus en 1923 -28. Estas conferencias se dieron después de que se publicara *Ver un Architecture*, pero no le deben nada, ni al círculo de *Esprit Nouveau* de donde surgió. Moholy, por supuesto, era un tipo de persona totalmente diferente de Le Corbusier: representa en un sentido fundamental ese fenómeno de nuestro tiempo, la persona desplazada. (...) El comentario de Zevi apunta a la respuesta. La fuente de la unidad en la arquitectura moderna se encuentra en la esfera social, es decir, en el programa del arquitecto.” (Summerson, 1957, pág. 309)

“(…) La mera invocación de la transparencia en la fachada acristalada en Dessau no proporciona conceptualmente ninguna noción de continuidad. El edificio Bauhaus sigue siendo simplemente un molinete articulado con tres brazos de naturaleza diferente, cada uno expresando un aspecto de la organización interna tripartita. No se puede leer como parte de un orden total, ya que los volúmenes negativos creados por el molinete son de un orden de magnitud diferente al de los volúmenes positivos, por lo que una lectura en términos de interrelación entre figuras y terrenos se vuelve difícil, y la sugerencia de continuidad con el medio ambiente es para que la extensión se vea comprometida.

Esta condición estática es aún más evidente en los edificios de Wright, en particular en las casas de las praderas que se analizaron anteriormente. Él va a gran longitud para articular los extremos de cada volumen, proporcionando así una parada perpetua a cualquier flujo continuo. En los casos en que los volúmenes externos se ordenan de manera similar a la organización interna, los enlaces axiales a menudo se rompen o se distorsionan.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 351)

Es importante resaltar que existe un enlace entre Wright y Gropius, en los dibujos de proceso. Mientras que de Gropius se encarga de hacer unos redibujos que apenas explican las condiciones formales del edificio, anexos a estas primeras series de dibujos, aparece un solo dibujo de Wright, sobre una casa que no es incluida en la tesis (**Imagen 133**). En la imagen, que, sí corresponde a un dibujo analítico, sobre la George Blossom House de 1902, se pueden ver indicaciones que apuntan a la explicación de los sistemas de orden, que utilizan series de ejes cruzados entre pabellones interconectados, siendo fiel al análisis que hace de los dos proyectos de Wright al interior de la tesis. De hecho, el texto que la acompaña, explica esta condición, pero referido a otro proyecto de Wright no incluido en la tesis, la Winslow House (**Imagen 133 - transcripción**).

Este malestar, en el que tanto Gropius como Wright, no contiene mayor desarrollo en los dibujos de proceso, es posible detectarlo al interior de la tesis, en los capítulos dedicados al análisis de los sistemas formales. De hecho, el análisis de la Avery Coonley house, segundo proyecto analizado de Wright y último analizado de la serie de 4 proyectos con organización lineal, puede ser entendido, como una suerte de comprobación negativa de la relación arquitectura - sistema de orden. Es decir, y tal como lo desarrolla desde las ideas contenidas en la primera página (**Imagen 133**), este proyecto es una muestra de cómo, Wright, al intentar el horizontal absoluto como un gesto referido a la forma específica, convierte un proyecto referido a un genérico absoluto central, en una forma específica lineal, pero que forzosamente genera dislocaciones en el proyecto, que no son controladas apropiadamente, causando una dificultad en la noción de orden general del edificio.

Pareciera ser, que, la intención de Eisenman se relaciona con una suerte de comprobación negativa de la noción de sistema, o en otras palabras, presentar un sistema que no genera los medios de control suficientes en relación al antecedente genérico y su forma específica. De hecho, como el mismo Eisenman lo afirma: *"Si un edificio no se relaciona por completo con el sistema, entonces el sistema fue mal concebido."* (Eisenman P. , The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pág. 91). En la introducción a los proyectos de Wright, Eisenman hace énfasis en las características de la gramática de Wright de una manera muy particular:

"No es el interés de estos análisis investigar en detalle las cualidades perceptivas de la forma específica, en este sentido, estos análisis se refieren a los "manierismos" de Wright solo en la medida en que el argumento se desarrolló en esta tesis.

Aunque la gramática de Wright tiende a oscurecer la sintaxis y el sistema en su estado específico en relación a la condición genérica, aún es evidente y puede analizarse conceptualmente.

Un estudio de los sistemas desarrollados por Frank Lloyd Wright indicará que su trabajo inicial tenía una fuerte base clásica. Esto se puede ver en su desarrollo sistémico donde un juego fuerte de ejes y ejes transversales ordena la planta." (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 185)

El simple hecho de afirmar, que la arquitectura de Wright posee una fuerte base clásica, pone de manifiesto una manipulación formal que no le interesa a Eisenman. En apariencia, Wright desbalancea el problema de la relación genérico-específico, al buscar darle prioridad a la relación entre piezas y conjunto, pero no a relación forma genérica - forma específica (**Ver imagen 45 – Estudio de la simetría**).

Tras estas pistas, es posible darse cuenta que la inclusión de Wright en la tesis, no obedece a un diálogo consciente entre las piezas del rompecabezas propio de la investigación, como si sucede en el caso de Corbusier, que es un referente en continuo diálogo con Terragni a lo largo de los capítulos. De hecho, a excepción de una imagen que muestra precisamente lo contrario del análisis negativo de la casa Darwin, en tanto presente el estudio de un antecedente genérico claro (**Imagen 9**).

Pareciera que la inclusión de Wright, contiene un cierto recelo e incomodidad, evidente tanto en los análisis, como en los textos que se refieren a este maestro. Si se compara la tensión existente entre Corbusier y Terragni, es posible ver que Wright no responde al mismo conjunto de tensiones. Inclusive, se podría incluir, por ejemplo, a Aalto en su relación con Corbusier, en donde es posible encontrar tanto en los análisis como en los dibujos de proceso, una investigación que parte de la exploración de los diagramas sobre la alteración del estado genérico, concluyendo, que existe una gramática susceptible de ser estudiada. Hay que recordar, que el interés que focaliza en Aalto, se encuentra en el manejo genérico de las masas, mediante las cuales genera sistemas de control. Sin embargo, esto no explica la inclusión de Wright, ni el porqué de la exclusión de la relación entre Terragni y Corbusier, o de su exclusión de dichas relaciones. Con esto, la pregunta es la razón

que queda sobre la inclusión de este entre el grupo de los 8 arquitectos, y la relación que esto plantea con el grupo escogido.

Sobre esto, en una entrevista para la revista del Architectural Association No.74, realizada en 2017 por Thomas Weaver, Eisenman revela ciertos datos que reafirman su preferencia por Terragni y Corbusier y la relación que esto plantea con Aalto y Wright:

“TW: Entonces, ¿no se había encontrado ni se había comunicado con Colin Rowe en ese momento?

P.E.: No. Nos encontramos durante el trimestre. Acababa de regresar a Inglaterra en 1958; había estado en Cornell antes de eso y en Texas con los Rangers a mediados de los años cincuenta. En Cambridge era el maestro de segundo año, pero también me di cuenta en retrospectiva de que Colin estaba en el lugar equivocado en el momento equivocado. Era un Corbusiano en una escuela llena de Aalto-istas. Era clásico y todos eran nórdicos. Y entre el personal, él estaba en una minoría de uno. Es por eso que en mi segundo, cuando decidí hacer un doctorado, mi disertación fue supervisada técnicamente por Leslie Martin. No me permitieron ser tutelado por Colin, quien se mantuvo al margen. Esta es también la razón por la cual Wright y Aalto están en mi disertación. No tenía interés en ninguno de los dos, pero Leslie solo me permitió analizar a Corb y Terragni si incluía a Wright y Aalto. Para mí, sin embargo, Cambridge seguía siendo el lugar ideal para estar a principios de la década de 1960, con Leslie, Sandy, Colin y Patrick Hodgkinson, pero al mismo tiempo no me di cuenta de lo dividido que estaba. Recuerdo haber salido al molino de Leslie una noche para cenar y conocer al mismísimo Aalto. Como me suscribí a Casabella, traje el tema que publicaron sobre su trabajo. Cuando llegué, Sandy, que también estaba allí, ve mi copia y la agarra, diciéndome que no la necesito. Luego camina valientemente hacia Aalto, quien rápidamente firma mi revista, 'A Sandy, todo lo mejor, Alvar Aalto'.

TW: Eso fue Sandy Wilson. Debido a la trayectoria de su carrera y su anterior trabajo de diseño en Cornell y Columbia, parece que podría haber ido fácilmente en esta dirección, básicamente, tuvo una experiencia cercana a la muerte con el organicismo y toda esa cadena nórdica de arquitectura y diseño. Pero en retrospectiva, también se tuvo una experiencia cercana a la muerte con una cadena emergente de escritura arquitectónica, y la sensibilidad similar de la fenomenología.

P.E.: Colin me protegió de todo eso. Porque, al final, sí supervisó mi disertación, incluso si lo hizo como un caso atípico. Pero siempre quiso ser un compañero de una universidad de Cambridge, específicamente King's, nada más serviría. Leslie sabía esto y lo invitó a una beca en Queen's. Mientras estuve allí, organizaron este evento nocturno cuando estaban probando tipos potenciales. Colin se va, y de una manera típica de él, se emborracha y hace alarde de su desinterés poniéndose de pie junto a la mesa alta. Él no obtuvo la beca. A mediados de 1962, él estaba fuera de Cambridge por completo y de vuelta en los Estados Unidos en Cornell” (Eisenman P., Peter Eisenman in conversation with Thomas Weaver, 2017, pág. 157)

Esto explica, en parte, la fuerte tensión que es posible detectar en la tesis, al igual que en los dibujos de proceso, entre Terragni y Corbusier. El mismo Eisenman, en muchas entrevistas y sus propios textos muestra que la línea argumental que domina el panorama de la tesis, en la que se puede observar en la tensión entre Terragni y Corbusier, es repetida a lo largo de su carrera, en artículos en los que repite el estudio entre estos dos arquitectos.

En la tesis, existe un diálogo no explícito, entre los dibujos de Terragni y Corbusier, en donde los dibujos de Garches, son contrapuestos de manera constante a los de la Ville Savoye y Casa Fascio, en esquemas analíticos que se repiten muchas veces. Este diálogo, no solo es consciente, sino que además se utiliza para inducir al lector a las conclusiones que guían al desarrollo de los sistemas formales. De hecho, en los dibujos de proceso, es posible ver como hay un énfasis muy fuerte sobre Terragni y Corbusier, y como en cada dibujo Eisenman, construye un fin específico, en el que Corbusier, es estudiado en detalle no solo sobre los proyectos, sino que ha dado pistas en la definición y consolidación de lo que es para Eisenman el vocabulario. Así mismo sobre los dibujos de proceso de Terragni, por ejemplo, construye la discusión sobre las relaciones, sobre las que Eisenman, aplica de manera casi esquemática, su idea sobre la analogía lingüística, entendida desde el estudio de relaciones formales (**Ver imagen 35 y 37**).

Desde la perspectiva de Eisenman, la tensión entre Terragni y Corbusier guía la discusión principal contenida en la tesis, en la que Eisenman, establece un diálogo consciente entre estos dos autores, y, de la tensión que existe entre estos dos proyectos, se construye el argumento formal al interior de la tesis. Los análisis de Aalto y Wright, parecieran responder más a un diálogo contextual, que a un diálogo que permita construir los argumentos contenidos en la teoría formal y permiten de paso, verificar los argumentos que Eisenman quiere desarrollar. Lo que se quiere señalar con lo anterior, es que las pistas dejadas por Eisenman tras la inclusión de Wright y Aalto, más que verificar una anécdota, permiten reiterar como no solo la serie de ocho arquitectos responde principalmente a un contrapunteo de las ideas que ha construido en la teoría formal, sino que, además, construyen un diálogo intencionado con los temas principales que delimitan muy cuidadosamente su teoría formal: Terragni y Corbusier, Rowe y su tradición intelectual, Banham y su tradición intelectual, los descubrimientos que realiza en su viaje, en particular las influencias teóricas de Moretti incluidas en la revista Spazio.

Solo basta, entender el porqué de todas estas cuestiones, que Eisenman explora en el interior de su tesis, y que, tras la superficie de sus argumentos, contienen una poderosa herramienta que, según esta investigación, construye la operatividad de aquello que hemos denominado como el artefacto.

Capítulo 3. El artefacto analítico: *La paradoja y la dislocación como operación.*

“PDE: Este es el programa en el que he estado trabajando a lo largo de mi carrera. Esta teoría, una teoría moderna, una teoría modernista.” (CCA, 2010, págs. S5.D17 / DR2008-0016-558-pág. 2-6)

A lo largo de los capítulos precedentes, se han propuesto una serie de temas de manera directa e indirecta, que permiten delimitar el estudio de Eisenman. Estos temas han sido propuestos, a la manera de 5 tensiones, que se encuentran bajo la superficie de los contenidos principales de la tesis, unas veces coincidiendo con ellos, y otras veces no, y que tienen como objeto, construir o re-construir los mecanismos utilizados por Eisenman para el desarrollo de su investigación, que tiene como forma final la tesis de Doctorado. El fin de esto, era poder dar cuenta de las estrategias y formas de pensamiento, que permitieron a Eisenman construir su investigación. Sin embargo, las estrategias, aunque explican bien muchos de los aspectos que tensionan los contenidos de la tesis como producto final, dejan en el aire una serie de dudas, que tiene que ver con la pregunta final perseguida por Eisenman.

Ya se ha visto como, por ejemplo, existe una correspondencia entre los argumentos de Rowe y los de Eisenman. Sin embargo, se ha visto también como, esta correspondencia no se deriva en una suerte de “réplica” del método analítico de Rowe en la tesis de Eisenman. Así mismo, en los análisis de Terragni y Corbusier, se reflejan una serie de búsquedas que tienen que ver con una exploración más personal en la que las investigaciones de la línea intelectual de Rowe, entre las que se incluye a Wittkower, se vuelven instrumentales y permiten construir la forma final de la investigación. Esto, puede ya ser anticipado mediante la lectura de los apartados analíticos presentados. Queda entonces preguntarnos qué es esto que queda suelto dentro de la tesis y que permite a Eisenman no solo desprenderse de la

tradición analítica de Rowe, Wittkower, Banham, Warburg Institute, y otros presentes en la tesis, y asumir una suerte de autonomía propia que le ayuda a construir su propia visión de la arquitectura.

Esta pregunta, se encuentra contenida y de alguna manera resuelta y explícita, en el texto de proceso citado al inicio de este capítulo. En este texto que es parte de una serie de textos preliminares a la introducción de 'Eisenman: Inside Out' (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004) en los que Eisenman explora a lo largo de varios textos, aspectos de la introducción que realiza en la edición final, en la que afirma, cómo, su exploración teórica empieza con su tesis Doctoral, en un intento por analogizar la *Previa interioridad* de la arquitectura. El texto citado refleja un intento consciente por construir esto, que esquemáticamente afirma en la introducción, y por lo que, explica de manera más precisa la idea que Eisenman buscaba transmitir tras esta afirmación, que concentra su argumento en esto que denomina la *previa interioridad* de la arquitectura.

Precisamente, existen varios temas que se pueden extraer de esta cita, que permiten explicar esta idea:

Primero, Eisenman se refiere al problema de lo *formal*, como un mecanismo diferenciador con la tesis de Christopher Alexander, en relación a las implicaciones del término formal. Para Eisenman, tiene que ver con un alejamiento de la visión de Wolffin, que lo lleva a proponer la idea de lo que llama en este texto de proceso, *regularidades formales* o forma genérica, y una relación con los procesos de la forma en el espacio, como rotación. Como se aclaró en los apartados anteriores, y como una clara influencia de la teoría de Rowe, ninguno de este proceso tenía que ver con las propiedades visuales de la forma.

Segundo, para Eisenman, todo su trabajo (Esto es algo también incluido en la introducción a Eisenman: Inside Out) aunque haya explorado diferentes nombres o títulos, siempre ha sido una investigación sobre lo que llama *la interioridad de la arquitectura*, que para Eisenman posee una cierta permanencia o continuidad. Esto lo lleva a explorar a lo largo de su carrera conceptos que definan esta cualidad de la disciplina como: "(...) *estructura profunda, autonomía, inmanencia, presencia, aura* (...)" (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995, pág. no definida). Hay que recordar que el párrafo incluido mantiene una frase similar "(...) *Mis ideas (...) han tenido muchos nombres a través de los años –estructuras profundas, inmanencia, bases formales*

entre otros". (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004, pág. vii)

Tercero, Eisenman, considera a su tesis como un punto de arranque operativo para su carrera. Para Eisenman existen detonantes al interior de la tesis, que tienen que ver con lo anteriormente expuesto en el capítulo 2, que permiten que esto sea posible, como algunas que se han esbozado, principalmente la relación con Rowe y con los viajes. Pero lo que interesa señalar con esto, es que la relación Corbusier-Terragni, que es una relación que se esquematizó a lo largo del segundo capítulo, es donde Eisenman encuentra muchas de las respuestas a su exploración personal. Como lo menciona en su texto de proceso ***"La tesis misma, particularmente su discurso teórico, no fue muy fiel a mi pensamiento actual. Lo que escribí era más como taquigrafía, jeroglíficos crípticos para lo que quería decir. (...) Fue solo en los análisis escritos y dibujados, en particular los del arquitecto italiano Giuseppe Terragni, que la tesis estuvo a punto de revelar estas intuiciones."*** (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995, págs. no numerada - Caja DR2008-0016-558)

Estos tres temas, serán esbozados a continuación, con el fin de dar cuenta, de lo que, para esta investigación, es el objeto de los 5 grandes temas desarrollados en el capítulo dos, bajo el título de 'mecanismos' o 'estrategias': Una operación. Esta operación, contiene, la tensión propia de los 5 grandes temas encontrados en la tesis, y tiene la capacidad adicional de presentar esta idea de lo que Eisenman, denomina como el estudio de la interioridad de la arquitectura. Esta operación, es entendida como una suerte de principio operativo, que tiene como fin, explicar el motor principal de la tesis de Eisenman.

Es claro, que Eisenman, construye su tesis desde una idea particular de lo que considera la arquitectura moderna. Ya se ha mostrado como en el capítulo Dos, la discusión sobre el lenguaje, establece una analogía, pero al mismo tiempo, da por sentada la discusión sobre el lenguaje moderno, promovido por el mismo Rowe, como la abstracción. Su interés se desarrolla sobre estos parámetros. Se asume, que "The Formal Basis of Modern Architecture", es una prolongación de esta investigación, pero al mismo tiempo contiene las bases para alejarse no solo de los mecanismos de entendimiento del lenguaje moderno, sino, además, para superar la línea intelectual que sigue Rowe y Wittkower junto a sus antecesores.

En ese sentido, “The Formal Basis of Modern Architecture” parte de la revisión ejemplos de la arquitectura moderna. Toma la base de trabajo de los maestros modernos, muy en consonancia con la línea procedimental de Colin Rowe, y además, se concentra en particular en el marco de estudio de objetos con características similares. En los dos apartados siguientes, se propone revisar de manera puntual, dos temas en paralelo: Primero, el estudio que parte de la misma línea procedimental de Rowe, y que guía el estudio hacia la revisión analítica de arquitectura moderna, y segundo, poner en evidencia parte de la influencia de la línea intelectual, escogida por el propio Eisenman.

Estos 3 temas se ven reflejados en dos grandes problemas que se van a desarrollar a continuación; por un lado la idea de lo formal y de la interioridad como continuidad, explicado mediante dos grandes influencias presentes en la tesis a través de *Rowe y Moretti*, por otro lado, una *operación analítica*. En estos dos personajes, existe una suerte de dislocación en la que la idea de lo formal se construye a partir de la exploración analítica. Por otro lado, la operación analítica que se detona mediante la relación entre *Corbusier y Terragni* y deriva en una operación: La *dislocación*.

1. La relación formal y la investigación direccionada:

Instrumentalización de la influencia

“(..) la tesis sigue siendo un importante documento inicial de mi pensamiento sobre el tema formal.” Texto de Proceso para la Introducción a su libro compilatorio de ensayos: Eisenman Inside Out (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995, págs. no numerada - Caja DR2008-0016-558)

A lo largo de la presentación de los mecanismos analíticos, se ha realizado un énfasis particular sobre las afirmaciones que Eisenman realiza, en relación a la relación que el mismo plantea con Colin Rowe. Esto ha resultado operativo sobre la tesis, puesto que, para el lector desprevenido, esta afirmación puede

situar un énfasis sobre las ideas de Rowe presentes en la tesis, pero para un lector atento, la tesis de Eisenman, plantea una suerte de relaciones que se detonan desde este punto. Esto, sin embargo, implica que las relaciones que ha realizado Eisenman con Rowe en su tesis de Doctorado, plantea una suerte de separación que dota de autonomía a su construcción teórica en relación al frente teórico de la escuela que le precede. Pero la influencia de Rowe va más allá de la repetición ingenua que se pueda rastrear de las ideas de este sobre Eisenman. Plantea una pregunta particular sobre la cual, se sitúa la construcción de una herramienta de pensamiento y como estos modelos, permiten descifrar nuevos mecanismos de lectura que para Eisenman son fundamentales. Precisamente, la relación planteada entre los dibujos de Terragni y Corbusier tiene esto en común con esta pregunta. No se trata de una suerte de obviedad planteada entre los dibujos, que se encuentran repetidos o claramente relacionados entre sí, sino en realidad, un sistema de relaciones inesperado que busca ser evidenciado tras la tesis, y tras el “ruido” que implica la inclusión de los otros proyectos. Entre Terragni y Corbusier existe una relación común, que no se encuentra en la simple presentación sino en la relación buscada tras estas evidencias.

Precisamente, lo que se quiere señalar, es que existen una serie de relaciones que direccionan determinadas preguntas que permiten operativizar las discusiones. No se trata de los mecanismos de la tesis, se trata de preguntas que intuitivamente se estaban construyendo dentro de la tesis. Esto implica entender, que, la operativización de los dibujos de Terragni y de Corbusier contienen la misma pregunta. Sin embargo, es importante seguir el hilo de las pistas que el mismo Eisenman ha construido en sus entrevistas. Estas guían en dos caminos: Rowe y Moretti.

Los dos han sido contenidos al interior de la tesis de Doctorado, cada uno con un énfasis distinto, pero, no dentro del cuerpo del texto principal. Es notable como, a diferencia de Banham y Summerson o Panofsky, las citas tanto de Rowe como de Moretti, aparecen sutilmente dispuestas como apoyo en los pies de página, pero no como parte del texto principal. Este, fue uno de los aspectos que motivó al estudio de las tensiones propias del texto, ya que muchas de las discusiones que permiten entender la construcción y aplicación de los argumentos de la teoría formal de Eisenman, se encuentran tras las citas, y en el texto principal aparecen discusiones importantes, pero que no explican en su totalidad la tesis. **(Imagen 162 a 167)**

Sin embargo, es importante dejar claro, que existe una tensión importante entre estos dos autores. Moretti, aparece concentrado en citas en el segundo capítulo. Rowe por su lado, aparece referenciado en las citas del primer capítulo, y además no aparecen listados en el índice bibliográfico general de la tesis (**Gráfico 26**). Cada autor sirve a una discusión particular, y el hecho de que no estén incluidos en la bibliografía, y además, no estén en el texto primario, sino como apoyo mediante los pies de página, permite demostrar las afirmaciones mediante las cuales, Eisenman, plantea una distancia entre sus maestros y la tesis, y por otro lado, la notable y directa influencia de los dos, que debe de alguna manera extraerse del texto con el fin de verificar sus contenidos. En este sentido, se podría decir que los autores citados directamente en el cuerpo principal de la tesis, están referenciados como una suerte de tensión externa hacia el contexto, poniéndolo en duda, mientras los autores que se encuentran en la discusión secundaria han sido utilizados por Eisenman a la manera de un instrumento sutilmente aplicado y al mismo tiempo sutilmente intentado de superar.

Revisemos las pistas que se encuentran tras de Rowe y tras de Moretti.

i. **Colin Rowe: Los artículos entre 1947 y 1961.**

“Al volver a leer este ensayo, intenté pensar en la obra más importante que comenzó mi reflexión sobre la condición formal de la arquitectura. Habiendo releído ese ensayo, no cabe duda de que fue el artículo de Colin Rowe de 1961 (probablemente escrito alrededor de 1959 cuando yo acababa de llegar a Cambridge) sobre el monasterio de Le Corbusier en La Tourette, que más que cualquier otro escrito parecía definir en ambos una nueva dimensión de investigación formal y define lo que parecía ser un universo entero de posibilidades formales no antes consideradas. Siempre me pareció extraño que Rowe nunca siguiera esta línea de investigación ni la llevara más lejos (argumentaría que era porque Le Corbusier nunca publicó ninguna elevación después de ese proyecto, mientras que yo diría que fue su pérdida de fe en la abstracción, pero ese es el tema de otro ensayo). Basta decir aquí que toda la cuestión de la subversión del plan típico del monasterio se manifestó como una construcción formal y la relación del sujeto con el objeto, que permaneció esquemática en el ensayo de Rowe, se convirtió en tema de gran interés a medida que mi escritura estaba siendo desarrollada.” Pie de página al borrador de 1995. (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995)

“Una obra de arte vive según las leyes de la mente, y es evidente que siempre debe existir alguna forma de abstracción que sirva de base a cualquier logro artístico; pero también es evidente que por encima de este mínimo, una obra debe poseer esas cualidades específicamente cerebrales a las cuales se puede aplicar con toda propiedad el término ‘abstractas’ (...)” (Rowe , Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos, 1978, pág. 45)

Dentro de la investigación de Eisenman, Rowe es citado varias veces a lo largo de los primeros Capítulos, nunca de manera directa, siempre como fuente de apoyo y fuera del texto principal. **(Imagen 168)**. Existen dos aspectos relevantes sobre este tema, que tienen que ver con la relación que la tesis establece con Rowe. Primero, esta serie de artículos incluidos en los pies de página, no se encuentran incluidos en la bibliografía general de la tesis entregada en 1963; y segundo, aunque Rowe había publicado una serie de artículos hasta 1961, es claro que otros artículos no publicados, e ideas de proceso, quedan latentes en la tesis de Eisenman. Como bien lo aclara Eisenman en una entrevista:

“LM: (...) En ese momento tuviste una relación íntima con él. ¿Tuviste acceso a esos manuscritos que nunca publicó?

PDE: Sí.

LM: Los leíste, los conociste. Los discutiste luego con él. Y, básicamente, antes de la publicación ya sabías todo lo que Colin Rowe tenía que decir en ese momento sobre la arquitectura moderna.

PDE: correcto. Y también, habiendo viajado con él, todos los días eran un seminario, un seminario de doce horas (...)” (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 11)

Esto, como se ha insistido, es una pista de la relación que plantea Eisenman con Rowe, que es instrumental para el desarrollo de sus ideas, lo que plantea que la relación con las ideas y métodos de Rowe no plantea de ninguna manera una utilización literal por parte de Eisenman, sino una instrumentalización de determinados parámetros de acción para la construcción de su teoría formal. Lo que, si se asume, es de hecho como, la influencia de las propuestas teóricas de Rowe puede entenderse como definitiva dentro de la teoría de Eisenman. Es por ello, que se han asumido varios temas como fundamentales y que se desprenden de los artículos publicados antes de 1961, y sobre los cuales ha sido posible rastrear una influencia tanto dentro de la tesis, como en entrevistas y textos, que son:

"Mannerism and Modern Architecture" (Rowe, *Mannerism and Modern Architecture*, Mayo 1950), *"Architecture and Utopia"* (Rowe, 1959), *"The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared"* (Rowe, Marzo 1947) y *"Dominican Monastery of La Tourette by Le Corbusier (Eveux-Sur-Arbresle, France)"* (Rowe, Junio - 1961). Una conclusión de esto puede ser, quizá que tras la discusión de Eisenman con Louis Martin, se encuentra implícita la pregunta sobre la inclusión de otros artículos fundamentales, pero no publicados como es el caso del artículo escrito con Robert Slutzky en 1956 pero publicado en 1963 titulado *"Transparency: Literal and Phenomenal"* (Rowe & Slutzky, 1963).

Estos artículos, que hacen parte de la discusión secundaria que sucede tras los pies de página, contienen pistas concretas de la instrumentalización del pensamiento de Rowe en la tesis. De por si es notable el hecho de que, años después publique estos y otros artículos en un libro, ordenados de manera específica. Con esto, es importante señalar como, el conjunto de los artículos sugiere una postura teórica, y una construcción teórica que es posible rastrear con elementos comunes entre los artículos. Una de las pistas que evidencia esto se encuentra tras los diferentes análisis que realiza de determinados proyectos de Corbusier, en particular, el énfasis dirigido a la Casa Schwob, en Chaux de Fonds construida en 1916, así como la Casa Stein en Garches, de 1927.

Sin embargo, antes de profundizar en detalles propios de los artículos, es importante resaltar ciertos aspectos que tensionan estos textos con la tesis de Eisenman, y que poseen, según el punto de vista de esta investigación, un énfasis que genera un interés particular con los temas acá desarrollados. En el apartado dedicado a Teoría en esta investigación, se explica, cómo al interior de la tesis de Eisenman existe una cierta necesidad de tensionar las discusiones dialécticamente entre temas. Ya hemos visto cómo, por ejemplo, la relación fines relativos – fines absolutos, tensiona muchos de los problemas internos de la tesis y determina salidas argumentativas que facilitan a Eisenman la construcción de sus problemas teóricos.

Al revisar los ensayos de Rowe que influyen directamente sobre la tesis (Los 5 ensayos que incluyen uno no publicado para 1963) es posible rastrear una suerte de desarrollo común entre ellos. De hecho, y esto en relación a las preguntas planteadas en esta investigación, es posible decir que los 5 ensayos tienen en común preguntas, que plantean alcances de una misma investigación. Estas preguntas se basan de hecho en una dialéctica que asume nombres distintos en los artículos a manera de Temas: La matemática, la

transparencia, el manierismo, el escorzo, la utopía. Todos estos temas se desarrollan a partir de la formulación de una misma problemática común: *La dialéctica razón – percepción en la arquitectura*. Lejos de los problemas históricos que esta plantea, y que el mismo Rowe invoca al interior de sus artículos, es posible decir, que las ideas arquitectónicas desarrolladas por este teórico de la arquitectura, en estos particulares 5 ensayos, tienen que ver con la tensión que detecta en el problema proyectual, que determina la relación entre percepción y razón.

De hecho, Eisenman, y para cerrar la discusión sobre el edificio de Gropius en Dessau, encuentra dentro de la dialéctica de fines relativos y absolutos, que el edificio de la Bauhaus que incluye en sus dibujos de proceso, pero critica en el quinto capítulo de la tesis, posee un desbalance de estos medios, por lo que la resolución del sistema nunca llega a estar completa. La superficie, que es el problema sobre el cual se concentra Eisenman, para entender la resolución sistémica utilizada por Gropius revela que el geométrico absoluto no ha sido entendido de manera precisa:

“La mera invocación de la transparencia en la fachada acristalada de Dessau no proporciona conceptualmente ninguna noción de continuidad. El edificio Bauhaus sigue siendo simplemente un molinete articulado con tres brazos de diferente naturaleza, cada uno expresando un aspecto de la organización interna tripartita. No se puede leer como parte de un orden total, ya que los volúmenes negativos creados por el molinete son de un orden de magnitud diferente al de los volúmenes positivos, por lo que las lecturas en términos de interrelación figura-fondo se vuelven difíciles, y la sugerencia de La continuidad con el lugar está comprometida en esa medida.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 351)

Este foco sobre la superficie de la Bauhaus, tiene coincidencia con la exploración metodológica de los artículos de Rowe, en tanto resulta ser el punto de partida del análisis formal de Eisenman, puesto que Gropius tensiona la forma específica con un vertical absoluto que se concentra en la superficie de la fachada acristalada, pero que no posee una relación formal con el desarrollo del sistema. Existe una coincidencia entre esta postura y las evidencias que se repiten constantemente en las exploraciones de Rowe sobre la dialéctica razón – percepción, en donde, el ejemplo de la Bauhaus es tomado como un referente contextual negativo de la resolución de esta dialéctica. Por ejemplo, en *“Transparencia: Literal y Fenomenal”* (Rowe, *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*, 1978), Rowe muestra como la idea de transparencia, entendida como la percepción simultánea de

diferentes locaciones espaciales, no aplica, puesto que las ideas propias del cubismo analítico, que Rowe incluye en su texto para presentar esta idea, demuestran que en el caso del edificio de Gropius para la Bauhaus, convierten la transparencia en un hecho literal de la fachada, más relacionado a un problema del contexto técnico de la época, y no, a un problema conceptual de su arquitectura:

“Siegfried Giedon parece suponer, igualmente, que la presencia de una pared totalmente acristalada en la Bauhaus, con sus ‘extensas zonas transparentes’, permite ‘la flotante relación de los planos y tipo de “superposición” que aparece en los cuadros contemporáneos’, y luego pasa a reforzar ese criterio con una cita de Alfred Barr sobre la característica transparencia de los planos superpuestos’ en el cubismo analítico.

En L’Arlésienne de Picasso, cuadro que proporciona la base visual de estas inferencias de Giedon, esta transparencia de planos superpuestos se exhibe con toda obviedad. En él Picasso nos ofrece planos que parecen ser de celuloide. El observador tiene la sensación de mirar a través de ellos y al hacerlo, sus sensaciones son, sin duda, un tanto similares a las del observador del ala de los talleres de la Bauhaus. En ambos casos, descubrimos la transparencia de los materiales. (...) pero la pared acristalada de la Bauhaus, superficie sin ambigüedades que da un espacio que también carece de ella, parece carecer curiosamente de esa cualidad; de modo que, si queremos encontrar evidencias de lo que hemos designado como transparencia fenomenal, deberemos buscar otros ejemplos.” (Rowe, 1978, pág. 162)

Con esto se quiere señalar dos aspectos en simultáneo. Primero, la Bauhaus, tanto para Rowe como para Eisenman, es un ejemplo que busca en los dos casos un fin doble: Primero, dar cuentas de una “equivoca” revisión contextual de los ejemplos más influyentes de la primera década del siglo XX (Eisenman, incluye una suerte de guiño contextual sobre la Bauhaus y su decisión de no incluirlo en la tesis, precisamente porque su sistema formal no equilibra las demandas de la dialéctica relativo - absoluto). Segundo, la cita anterior, ejemplifica la tensión presente en los 5 artículos, la relación *razón – percepción*.

Este tema, es fundamental tenerlo en cuenta, porque para Eisenman, el inicio de la discusión empieza con la tensión entre dos conceptos similares, pero que se derivan directamente de la relación razón – percepción: “La siguiente

disertación puede ser considerada esencialmente crítica (...) va a examinar ciertas proposiciones concernientes a la forma en relación a la arquitectura en un sentido teórico y no histórico” (Eisenman P. , 2006, pág. 15). Al enfrentar la teoría con la de historia, enfrenta los modelos de pensamiento que defienden el estudio del hecho sobre el estudio de la razón¹²⁸. Este es el punto fundamental de la instrumentalización del pensamiento de Rowe. Al tener estos dos principios en común, el desarrollo de un método que equilibra los fines relativos y absolutos, y que entiende el problema conceptual y racional como el foco del problema procedimental en la arquitectura, su punto de reflexión tiene la misma línea de partida. Esto permite a Eisenman tomar elementos cercanos, y establecer de manera aguda una relación directa e indirecta, en la cual establecer una determinada distancia. Ya se ha visto que, respecto a la Bauhaus, que la influencia del maestro es innegable, y determina la postura que los dos asumen frente al mismo. Sin embargo, no hay que olvidar que Eisenman acepta la cercanía y la distancia frente a Rowe. Lo que se presentará acá es como este punto de partida (La relación entre percepción y razón) establece las cercanías y distancias entre el joven arquitecto y su maestro. Sin salir de los ámbitos de la tesis de Eisenman, y de los ámbitos de esta investigación, revisemos de manera muy general algunos de los problemas comunes.

La dialéctica percepción - razón.

Sin lugar a duda, la cercanía la establece la relación rectora de los 5 artículos: El principio teórico que se repite entre los dos, la *dialéctica razón* – percepción. Esta dialéctica, podría decirse que se ha camuflado tras los temas principales que desarrolla cada artículo (**Gráfico 31**). Esto podría ser visto como un argumento forzoso, pero en realidad, permite a Rowe, estudiar características que le interesan desarrollar de manera teórica. Así pues, su interés sobre la arquitectura con una base racional, o mejor, sobre la arquitectura que desata lecturas intelectuales, se desarrolla a través de temas, que tensionan de lado a lado la dialéctica percepción - razón. Un ejemplo claro, se encuentra particularmente en *“The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared”* (Rowe, Marzo 1947), en el que el

¹²⁸ “Existe un peligro inherente en esta ausencia de pensamiento lógico. Sin teoría, la historia se convierte en la disciplina dominante, y como se ha inferido anteriormente, incluso deja de ser posible evaluar el significado de las manifestaciones históricas.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 11)

desarrollo argumental parte de explicar la matemática como un detonante de relaciones que organizan la arquitectura mediante relaciones geométricas proporcionales (Este es un tema perceptual, que recordemos permite el reconocimiento conceptual de la forma, como Eisenman lo anotó en el tercer capítulo de su tesis). Rowe, utiliza este hecho, para dos conceptos de belleza que tras de sí, revisten la potencia de la dialéctica de la relación razón – percepción: La belleza natural y la belleza de costumbre. Esta estrategia de asignar a cada concepto ‘antitético’ de su dialéctica, un concepto, lo repite en su artículo no publicado de 1956, *“Transparency: Literal and Phenomenal”* (Rowe & Slutzky, 1963). En este, el título anticipa la idea de la dialéctica. Dos categorías de análisis se desprenden directamente de la relación razón – percepción: Por un lado, aparece del lado de la percepción un concepto hermano en el artículo, el de la transparencia literal, así como de lado de la razón se construye la idea de transparencia fenomenal. Como es posible imaginar, del lado de la transparencia literal se encuentra la Bauhaus y la idea de la técnica y el maquinismo, del lado de la transparencia, se encuentra la Ville Stein en Garches, y los problemas teóricos planteados por el Cubismo analítico, del cual se construye el sistema de análisis que utiliza Rowe entre Fondo y Figura, y que será fundamental en el problema analítico de Corbusier¹²⁹, lo cual plantea una evidencia clara de la utilización de estas ideas para construir parte de su teoría formal. Este trabajo sobre la relación fondo – figura lo lleva a desarrollar el antecedente del concepto de ambigüedad tratado en su artículo posterior, *Manierismo y arquitectura Moderna*. Esta derivación del concepto de ambigüedad le permite construir la idea de Espacio Profundo y Espacio superficial¹³⁰, como consecuencia directa de la derivación transparencia literal y transparencia fenomenal, construidas también a partir de la relación razón - percepción.

El elemento ambiguo.

¹²⁹ **Nota del autor:** Este tema, es tratado por Eisenman en determinados momentos de la discusión, en particular al tensionar la relación entre Terragni y Corbusier. En las citas incluidas al inicio de la primera parte del subcapítulo 1-a del tercer capítulo de la presente investigación, se hace evidente esta tensión que se menciona.

¹³⁰ “De este modo vemos que, (...) existe una contradicción de las dimensiones espaciales que Kepes tomaba como características de la transparencia. Hay una continua dialéctica entre hecho e implicación. La realidad del espacio profundo se opone constantemente a la inferencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, se nos obliga a efectuar siempre nuevas lecturas.” (Rowe , *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*, 1978, pág. 164)

En “*Mannerism and Modern Architecture*” (Rowe, *Mannerism and Modern Architecture*, Mayo 1950), (**Imagen 169, 170**) existe una aproximación que se separa de asignar a cada categoría de lo dialéctico una idea. En este artículo en particular, Rowe se aproxima al panel vacío de la casa Schwob que lo lleva a encontrar antecedentes similares en la arquitectura del Manierismo. Y de nuevo, como su aproximación se tensiona desde la relación razón – percepción llega a la conclusión de que el panel vacío cumple un papel **ambigüo**: “(...) *Lo que queda de manifiesto es que nos hallamos ante el dilema de una doble significación, de una distinción entre la cosa como es y el modo como aparece (...)*” (Rowe, 1978, pág. 39). Tras esta idea, Rowe desarrolla un método más potente, en el cual las lecturas múltiples ya no se separan, sino que de alguna manera se vinculan, dialogan y permiten construir lecturas de los objetos arquitectónicos. Hemos visto como el problema de la grilla planteado por Eisenman, no tiene que ver desde ningún punto de vista, con un sistema o un índice de organización geométrica, sino por el contrario, con un sistema de referencia con sus coordenadas geométricas, que por lo general se refieren a absolutos. Precisamente para Eisenman, existe una cercanía con el método de Rowe en relación a los análisis de Corbusier y Terragni, de un problema referido a la lectura de los muros como referencia geométrica principal. Sin embargo, Eisenman detecta la carga de ambigüedad presente en estos elementos. En el caso de la casa del Fascio, la fachada principal actúa como un catalizador de las deformaciones propias del lugar, pero al mismo tiempo es la referencia absoluta del proyecto: La vertical. La cercanía entre esta aproximación y el problema de la ambigüedad en Rowe es inmediata. La ambigüedad, es en este caso, el detonante de las lecturas y análisis propuestos por Rowe. Esto plantea un problema fundamental, que el mismo Rowe ejemplifica mediante Corbusier. Si la ambigüedad permite la lectura perceptual y conceptual, el papel teórico tanto del uno como del otro debe estar definido, lo cual detecta Rowe en “*Hacia una arquitectura*” (Corbusier, 1978): “*Leyendo, sin embargo, Towards a New Architecture de vez en cuando, y procurando no dejarnos encandilar por la persuasión de su retórica, veremos que existe un dilema evidente: La incapacidad de definir una actitud frente a la sensación. (...) En cierto momento la arquitectura llega a ser ‘el arte por antonomasia, el que logra un estado de grandeza platónica’; pero luego se pone de manifiesto que ese estado, lejos de ser inmutable y eterno, es una excitación subsidiaria a la percepción personal del ‘juego magistral, correcto y magnífico de las masas agrupadas bajo la luz’. Por eso el lector jamás puede saber a qué concepto de rectitud se refiere la palabra ‘correcto’.*” (Rowe, 1978, pág. 47). Esto, sin embargo, más que una crítica hacia Le Corbusier de parte de Colin Rowe es una evidencia latente de la implementación de su sistema de trabajo

teórico, que llega al límite de tomar como referencia negativa al arquitecto cuyas obras son presentadas al lector como un equilibrio entre la relación *percepción - razón*.

La inversión.

Este trabajo sobre la ambigüedad lleva dentro del artículo, al desarrollo de la ***inversión*** como concepto guía de la idea del manierismo común tanto en Corbusier, como en los maestros manieristas. Más adelante se anotará como, las obras de Corbusier son tomadas como la base de una reflexión intelectual sobre la noción de proyecto en la arquitectura. Esta herramienta implementada en el artículo anterior, la repetirá de nuevo en su artículo sobre el “*Dominican Monastery of La Tourette by Le Corbusier (Eveux-Sur-Arbresle, France)*” (Rowe , Junio - 1961). En este artículo, el concepto rector de la discusión no es una relación, como en su artículo sobre la transparencia, sino que es, un punto medio que se revela tras el problema del escorzo. Para ello, Rowe concentra su atención en el problema del panel solido de la cara Norte de la Iglesia de la Tourette. En esta nota una noción similar a la del panel utilizado por Corbusier en la Casa Schwob. A partir de la reflexión sobre este muro ciego concluye que el panel implica una ambigüedad que se hace presente al analizar la relación frontal -lateral en el que la vista en escorzo, plantea un vínculo con el Convento de la Tourette. Para explicar esta situación, parte de la explicación de Ortega y Gasset sobre la dimensión de profundidad (Similar a la discusión figura – fondo) en la que la relación virtual – material, se enmarca dentro de la misma relación. En este ensayo, el escorzo, en vez de plantear una división antitética entre los conceptos, construye el marco perfecto para la *ambigüedad* que busca desarrollar Rowe, es decir este estadio intermedio, que permite controlar la razón y la percepción al mismo tiempo, y cada uno sirviendo a un fin específico.

El equilibrio de medios

En este artículo, así como lo hace de manera implícita y explícita en los otros, revela tras de esta construcción mental, su preferencia por el trabajo de Corbusier, refiriéndose a su solución particular sobre la Tourette: “*Y, como todas las soluciones de Le Corbusier, es una formulación altamente generalizada y, también, altamente particularizada*” (Rowe , 1978, pág. 186). Esto de nuevo se

remite al problema de utilización de los medios perceptuales y racionales en el ejercicio del diseño. Pero en el artículo sobre *La Tourette*, la ecuación se desbalancea hacia una definición de dialéctica teórica de Rowe mucho más elaborada y cercana a la utilizada por Eisenman en la tesis: La relación entre lo *general* y lo *particular*. De hecho, más adelante continúa su análisis explicando sobre el edificio la relación paisaje edificio: “(...) *arquitectura y paisaje, experiencias lúcidas y separadas, son como rivales protagonistas de un debate que va contradiciendo y aclarando progresivamente el significado contrario. La naturaleza de su interacción es, sobre todo, dialéctica; y por eso el edificio, con la iglesia al norte, orientación litúrgicamente correcta, separada de la zona de la vivienda que al lado del sol pero adyacente a ella, está presentando como si fuera una tesis a discutir; con lo cual el emplazamiento inevitablemente cobra la función de contraposición. Hay una formulación de lo que se supone son universales y una formulación contraria de particulares.*” (Rowe , 1978, pág. 187). Esto se repite de manera sistemática en el artículo de 1959 “*Architecture and Utopia*” (Rowe, 1959). En este la utopía es descargada de su valor contextual, lo que aprovecha Rowe para enlazar a la idea de ambigüedad trabajada en sus artículos anteriores y posteriores. Particularmente en la *Tourette* y en *Manierismo*. Esta le sirve para construir la idea de utopía como una “(...) *orientación que trasciende a la realidad (...) la utopía, deberá ser algo no muy distante de aquella persistente imagen que tan a menudo ha servido de instrumento de cambio: La inmutabilidad.*” (Rowe , 1978, pág. 203)

Es notable ver como la estrategia teórica de Rowe y la de Eisenman construyen un mismo mecanismo de pensamiento. El equilibrio de fines que les permite entender cómo controlar el estudio de lo relativo y lo absoluto. En tanto los dos establecen un punto de preocupación en torno a lo conceptual, no es de extrañarse que la relación entre fines relativos y absolutos tenga coincidencia al interior de sus estudios. Esto, que Eisenman hace explícito y operativo en su tesis, es sin lugar a duda uno de las cercanías fundamentales entre los dos. Mientras Eisenman se preocupa por la relación *historia – teoría* que deriva en la construcción dialéctica *lógica -hecho*, Rowe concentra su desarrollo en la relación *razón – percepción*, que como se presentó, construye una serie de relaciones en la que aparecen conceptos que buscan dar respuestas generales a problemas específicos.

Este equilibrio de medios, le permite tanto a Eisenman como Rowe, construir un marco metodológico sobre los problemas disciplinares referidos a la coherencia lógica del proyecto arquitectónico. Esto, es lo que, en el marco de esta investigación, se denomina como la *interioridad* de la arquitectura, y

que, deriva en lo que Eisenman entiende como el *lenguaje formal*. En Rowe, antes de 1963, el problema de la coherencia lógica no asume nunca una definición concreta, en tanto este, parte de su propia construcción de lo que entiende como el lenguaje moderno, que define como abstracto, por lo que, al no dar un marco de acción disciplinar general, presenta temas que le permiten construir las estrategias, que en parte se presentaron en los párrafos anteriores. Eisenman, por el contrario, sí define su marco de trabajo conceptual, y lo explica y define como una teoría formal. Sin embargo, para esta investigación, y en el marco de los artículos de Rowe, lenguaje formal e interioridad, se entienden como una unidad en el desarrollo al interior de los artículos, en tanto, los temas los presentan de manera simultánea, dando énfasis al estudio de un repertorio de obras como referencia, y de las cuales, extrae situaciones específicas que le permiten explicar sus ideas. Revisemos rápidamente la aproximación de Rowe a este conjunto de problemas.

Sobre lo ‘formal’ en Rowe: El vestigio.

La finalización de las investigaciones realizadas por Rowe a través de sus ensayos, tienen como consecuencia el desarrollo de una operación, que se repite sistemáticamente tras la idea de la dialéctica *general - particular*. Esto lo hereda Eisenman, desde las primeras páginas de su tesis de Doctorado, en donde enuncia que las condiciones particulares de un edificio (Que denomina como forma específica, referida a la apariencia) no son suficientes para estudiar el problema formal de un objeto arquitectónico, lo que lo lleva a construir el problema de la forma genérica (Una condición de carácter universal, y que como Eisenman mismo señala, es aplicable a cualquier arquitectura). El equivalente de la forma genérica, que para Eisenman, es una suerte de principio absoluto de cualquier arquitectura, se puede entender en Rowe, como una operación más que elemental, compleja, que lo lleva constantemente a comparar muchas arquitecturas. Esta operación teórica, que le permite comparar obras de arquitectura y construir, o poner en evidencia, a partir de ellas determinados modelos de pensamiento, se repite de manera sistemática a lo largo de sus ensayos. En “*Mannerism and Modern Architecture*” (Rowe, Mayo 1950), el vínculo común que le permite enlazar las operaciones manieristas con las propias que descubre de Corbusier, tienen que ver precisamente con la idea de *inversión*:

“Las disposiciones espaciales actuales son las que con mayor enjundia pueden compararse a las del siglo XVI aunque, en la distribución de las fachadas, el arquitecto manierista, trabajando dentro del sistema clásico, invierte la natural función estructural que debiera implicar; la arquitectura moderna por su parte no hace ninguna referencia explícita al sistema clásico (...) la comparación entre ambas es, posiblemente, más una comparación superficial que no un orden claramente demostrable.” (Rowe, Mayo 1950, pág. 54).

Esto, es claramente una evidencia latente de la relación planteada por Rowe. Como ya se señalaba anteriormente, la relación existente entre lo general y lo particular desarrolla un aliado perfecto en conceptos vinculantes, pero no correspondientes. Así pues, Rowe, encuentra en la idea de inversión una suerte de compañero perfecto a la tensión implícita en la dialéctica. De hecho, un concepto hermano a la inversión permite definir grados de lectura similares: La ambigüedad. Para Rowe, la ambigüedad se vuelve operativa en este sentido. Cuando los grados de lectura no son aparentes, sino difícilmente identificables de manera sensual; es cuando lo racional asume la carga sobre la cual se ha dotado al objeto. La dialéctica se activa, y en términos del marco teórico construido por Rowe, la relación percepción – razón, permite dar un papel a cada uno dentro del objeto arquitectónico. Esto, es precisamente el punto tratado en su artículo no publicado de 1956 *“Transparency: Literal and Phenomenal”* (Rowe & Slutzky, 1963) en el que, partiendo del debate contextual sobre la técnica, desarrolla desde el punto de vista de las estrategias cubistas, la noción de transparencia. Rowe, entiende que las estrategias cubistas coinciden con las utilizadas por Corbusier, en tanto sus edificios contienen una evidente ambigüedad¹³¹, que desata múltiples relaciones que no tienen que ver propiamente con aquello que el objeto muestra, sino con lo que no. La ambigüedad se torna a favor del método de Rowe. Es un concepto que contiene un componente de alta conciliación de los dos mundos del par dialéctico. Los une y los separa a conveniencia del método propio del arquitecto que los utiliza. La ambigüedad como herramienta para desatar múltiples lecturas. En la idea de transparencia, se evidencia una aplicación de este sistema de relaciones. Al no entender la transparencia como un problema literal, sino como lo entiende a través de

¹³¹ *“De este modo Kepes introduce un concepto de transparencia bastante distinto de cualquier cualidad física de la substancia e igualmente distante de la idea de lo transparente como algo perfectamente claro. De hecho, mediante esta definición, lo transparente deja de ser lo que es perfectamente claro para convertirse en lo claramente ambiguo.”* (Rowe & Slutzky, 1963, pág. 156)

los ejemplos cubistas, la transparencia tiene la capacidad de detonar múltiples relaciones tras la lectura ambigua. El interés de Rowe reside sobre estos objetos, que no captan ni la razón ni la percepción, sino que por medio de lecturas que *turban*¹³² la mirada, y cuya ambigüedad compone la base de su interés. Rowe parece haber depurado el sistema de análisis estructurado en este artículo, y en él, vincula muchas de las ideas construidas a lo largo de los años desde sus artículos preliminares. En particular una idea, difícil de rastrear, que se esconde tras un concepto que pasa un poco bajo la vista de lo común, y que tras de sí, revela la operación fundamental de los artículos de Rowe, que ha captado el interés de esta investigación: La primera aproximación a este concepto aparece en *“The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared”* (Rowe, Marzo 1947) bajo el nombre de *vestigio*.

“Por tanto, en Garches, la forma cruciforme solo perdura a modo de vestigio (¿No se podría pensar que viene sugerida por el ábside del comedor?); y, en consecuencia, en lugar de la centralidad del espacio principal de la biblioteca en la sala principal” (Rowe, Marzo 1947, pág. 13)

Así pues, tras la idea de vestigio, aparece una operación que vincula estrategias como ambigüedad o inversión¹³³. El vestigio tiene su evidencia más latente en los diagramas formales mediante los cuales compara la Villa Malcontenta con la Villa Stein (**Imagen 171**), y que revelan cómo Rowe, desde la fe que deposita en la abstracción como lenguaje de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX, retoma constantemente a lo largo de sus artículos posteriores. De hecho, en su artículo sobre el *“Dominican Monastery of La Tourette by Le Corbusier (Eveux-Sur-Arbresle, France)”* (Rowe, Junio - 1961) en donde con la excusa de construir la noción de profundidad, el

¹³² Esto al final no es más que una evidencia del conflicto entre lo general y lo particular. Desde este concepto, Rowe manifiesta como *“Geométricamente, puede decirse que ambos arquitectos se aproximaron un tanto al arquetipo platónico de la vivienda ideal, con el cual puede quedar emparentada la fantasía del sueño bucólico; y la realización de una idea que viene representada por la casa como un cubo también puede ser fácilmente considerada como algo perfectamente adaptable a esos bucólicos ensueños. Ahí es donde precisamente, se plantea el conflicto entre lo absoluto y lo contingente, lo abstracto y lo natural; y el abismo entre el mundo ideal y las exigencias demasiado humanas de su efectiva realización recibe, aquí, su más patética representación.”* (Rowe, Marzo 1947, pág. 20).

¹³³ *“El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla. Dentro de los límites de un complejo de panificada oscuridad estrictamente concebido se presenta una intensa precisión o una exagerada rusticidad de detalle; y se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos solo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción (...)”* (Rowe, Marzo 1947, pág. 54).

escorzo (Que se puede entender como un concepto hermano de la ambigüedad) se convierte en el detonante de la ambigüedad que permite construir la relación entre razón y percepción. Ya se ha visto como el detonante de la lectura es el aparente plano frontal que tensiona la lectura hacia el interior del edificio. Sin embargo, y este es el tema fundamental, lo importante es que Rowe presenta como la lectura ambigua del plano, desata el análisis de todos los problemas que hacen parte del edificio y llega a una suerte de lógica que explica las características formales del proyecto.

“El desmesurado significado que para Le Corbusier siempre ha poseído el plano vertical ha quedado un tanto relegado debido a la propia polémica en torno a la persona, pero podemos pensar que el desarrollo lógico de la Maison Dominó, de su estructura, no es sino su presentación en un envoltorio de celofán. Y, dentro ese envoltorio, la realidad conceptual de su esquema es, evidentemente muy clara. Son una serie de tortitas sujetas con agujas. Todo está a la vista; todo se asemeja mucho a los diagramas que hemos visto una y mil veces pasando las páginas de Précisions o en los primeros volúmenes de la Oeuvre Complète.

Pero, aunque el análisis brillante y convincente siempre ha sido uno de los aspectos del éxito de Le Corbusier, en sus obras edificadas raramente ha exhibido el análisis como solución. Le Corbusier es uno de los pocos arquitectos que no ha suprimido las exigencias de la sensación ni del pensamiento. Siempre ha mantenido un equilibrio entre ambas; y así -y eso es algo que casi solo encontramos en él- mientras el intelecto civiliza la parte sensible, la sensibilidad sensualiza la ‘civilidad’.” (Rowe , Junio - 1961, pág. 189).

Aunque en el conjunto general de sus artículos se puede considerar como una idea que no es constante en un sentido literal, sí sería posible afirmar, que la idea de vestigio, se transforma y mantiene constante en este periodo, y que implica, en el marco del trabajo de Rowe en estos años, una suerte de *huella* que permite rastrear en los proyectos elegidos condiciones particulares y generales al mismo tiempo. De hecho, la presencia del vestigio puede encontrarse en *“Architecture and Utopia”*, en el que la utopía, es entendida como una orientación que trasciende la realidad, y que le permite construir el concepto con el que cierra el artículo: *La inmutabilidad* (Rowe, 1959, pág. 203) en donde en la misma definición de la palabra ya se hace presente la idea de vestigio. Lo que interesa señalar con esto, es la capacidad de Rowe para encontrar una operación que permite a la dialéctica desarrollar las ideas de sus artículos, y que, logra identificar como una suerte de constante presente

en la arquitectura moderna, que permite a las estrategias como la *ambigüedad o la inversión*, la lectura de las relaciones racionales y perceptuales de manera simultánea. En este sentido, el *vestigio* no se propone como una manifestación perceptual, sino por el contrario, un claro detonante de estas relaciones conceptuales.

El ejemplo apropiado: Rowe y Le Corbusier.

Lo anterior contiene una consecuencia muy importante, que implica identificar aquello que en una obra tensiona una relación intelectual y una relación perceptual. En otras palabras, para Rowe, los ejemplos escogidos, deben contener esta relación dialéctica determinada como resultado final de su arquitectura. De hecho, en su revisión de la Tourette, la correspondencia entre la percepción ambigua del plano frontal, como generador de escorzo y su relación con la casa Schowb, y la utilización de estos medios perceptuales como generadores de una vinculación, entre la iglesia y la Casa Citröhan, y el bloque de las habitaciones con la Casa Dominó (*Imagen 172*), expone una suerte de correspondencias, en la que Rowe, construye mediante la comparación analógica un marco en el que tanto lo racional como lo perceptual, operan destacando u opacando valores propios de los edificios que ha escogido. En esta tensión, relaciones inesperadas, empiezan a tomar forma, tras la discusión que se desarrolla tras los temas centrales de cada artículo.

En Corbusier, Rowe, encuentra un modelo perfecto del balance de estos dos extremos. Corbusier, como ya fue señalado, por su filiación a determinadas vanguardias del siglo XX, tiende a conciliar la figura del ingeniero y del arquitecto, que tensiona su obra entre razón y sentimiento. Es en este marco, que la obra de Corbusier, contiene, en esencia una fuerte influencia sobre los artículos de Rowe. Sin embargo, la idea de ambigüedad se acomoda fácilmente a esta tensión dialéctica, pero para expandir la idea de vestigio, es necesario explorar otros aspectos adicionales del pensamiento de Le Corbusier.

Rowe, encuentra una facilidad en la utilización de la obra de Corbusier, en tanto, su vinculación con modelos de pensamiento propios de la época, como el planteado por el cubismo, y su gusto por el estudio de la arquitectura del pasado, evidente en sus escritos como su *Oeuvre Complète* e insinuada en

Hacia una Arquitectura, así como en sus conferencias contenidas en *Precisiones* lo vuelven el objeto de estudio perfecto:

“He experimentado en una vida desprovista de quietud, en una vida llena de incesantes inquietudes, la profunda alegría del ‘cómo’ y del ‘por qué’. ¿Cómo?, ¿Por qué? Me tildan hoy de revolucionario. Voy a confesaros que no he tenido más que un maestro: el pasado; una sola formación: el estudio del pasado. (...) He sacado del pasado la lección de historia, la razón de ser de las cosas. Todo acontecimiento y todo objeto están ‘en relación a ...’ Colocado en el evento contemporáneo, sigo preguntándome (¡con qué obstinación, con cuánta insistencia, con cuánta espera angustiosa!): ‘¿Cómo, por qué?’ ” (Corbusier, 1979, pág. 49).

Al entender que Rowe es un agudo lector de Corbusier, se puede asumir que conoce bien su modelo de pensamiento. En este sentido, la idea de *vestigio* se apoya, no solo por este modelo, sino por las evidentes transformaciones que realiza de determinadas arquitecturas en su obra. Es claro, que la ambigüedad no sucede injustificadamente dentro de la obra de Corbusier, y existe dentro del impulso de la *abstracción*, una suerte de necesidad que aleja el modelo del resultado. La ambigüedad, la inversión, la transparencia, entre otros, podrían interpretarse como una suerte de consecuencia de este modelo de pensamiento, que Rowe, explica en algunos casos como literal, como bien lo presenta al relacionar La Tourette con la Maison Dominó y la Maison Citröhan. El *vestigio*, que en Rowe es un concepto que no contiene una fuerza suficiente como para ser el centro de la atención del artículo, si es el detonante de un modelo de pensamiento, que, como una suerte de reinterpretación de su Director de Tesis, Rudolph Wittkower en su libro “La arquitectura en la Edad del Humanismo” (Wittkower, 1958), construye una herramienta poderosa de pensamiento: El dibujo analógico (**Imagen 173**). Tal y como Vidler lo señala:

“El diagrama de Wittkower describe la estructura de relaciones internas que, para él, constituyen el contenido significativo de las Villas de Palladio, mientras que el diagrama de Rowe es una configuración paradigmática, un garante de estructura, según él, de relaciones y jerarquías correctas contra las que evaluar la naturaleza adecuada o inadecuada de las decisiones concretas del proyecto. Se podría ir más lejos y plantear que tales decisiones ‘modernas’ y que veía contra el telón de fondo de un juego paralelo de decisiones de proyecto establecidas por Palladio. Sin embargo, en el caso de Wittkower, el diagrama se entiende como un refuerzo analítico del

historiador acerca de la distribución espacial de Palladio; para Rowe, la adopción de este diagrama y su superposición con la ‘villa’ de Le Corbusier es la mismo tiempo una estrategia para demostrar los cambios, inversiones y transformaciones del modelo clásico centralizado y una invitación, si no producir, toda la arquitectura moderna según este mismo método” (Vidler, 2011, pág. 100)

Dos temas fundamentales se pueden extraer de lo anterior: Primero, la relación entre Rowe y la obra de Corbusier, segundo, la aplicabilidad del concepto de *vestigio*.

Aplicación de lo ‘formal’: Principios de orden y su relación con el análisis

Más que evaluar la importancia histórica que tiene Corbusier para Rowe, en un determinado contexto, es importante poner en relación las evidencias que este mismo construye transversalmente en sus artículos. Concretamente, las villas de Corbusier, adquieren un papel importante, en cuanto se trata de poner a prueba su método de evaluación, pero que, al mismo tiempo, le permite presentar la arquitectura moderna como un proceso de inversiones y ambigüedades conscientemente desarrolladas, al poner en evidencia lenguaje moderno, que Rowe entiende como abstracto (Tema incluido de manera implícita en la discusión de Eisenman sobre el lenguaje formal). El *vestigio* es el tema común que vincula las ideas entre sí (**Gráfico 33**). Tras el análisis de cada una de estas villas, el vestigio, ayuda a evidenciar problemas propios de la lógica interna que le interesan a Rowe, y sobre problemas que Eisenman entiende como propios del lenguaje formal. De hecho, varios temas particulares pueden ser extraídos de la discusión sobre las Villas en tanto se asume, que, para desarrollar su sistema de análisis, Rowe, ha desarrollado un marco de trabajo que le permita afrontar determinados problemas propios de la interioridad. Revisemos rápidamente la inclusión del repertorio, y su particular relación con la obra de Corbusier.

La Villa Stein en Garches, posee una importancia particular en el marco de los estudios de Rowe, en estos artículos. En Particular, esta villa es, de cierta manera, transversal al discurso, puesto que, contiene elementos analíticos fundamentales para la construcción teórica de Rowe durante estos años. La utilización de esta casa empieza en “*The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared*” (Rowe, Marzo 1947) en donde Rowe, realiza la

comparación entre la Ville Stein de Corbusier y la Villa Foscari, la Malcontenta de Palladio. Sin embargo, tras esta comparación, Rowe, detecta tras los diagramas analíticos, una *estructura formal común* tras la revisión de las proporciones estructurales, y aunque el artículo quiera presentar los modelos de pensamiento tras la utilización de la matemática, lo cierto es que los mecanismos de análisis, sitúan en un mismo plano procedimental la estructura intelectual, bajo la cual las dos villas han sido construidas. Esto es fundamental, puesto que la argumentación de este trabajo está íntimamente relacionada con las herramientas, tanto de las lógicas internas, como del lenguaje que Rowe utiliza para desarrollar su análisis.

Revisemos las consideraciones dedicadas a los problemas de la interioridad construidos por Rowe.

Primero, a partir de la comparación del sistema tripartito en planta y alzado, Rowe, presenta la planta como elemento clave de análisis y pensamiento. A partir del análisis de la planta y el alzado, Rowe logra dar cuentas del sistema tripartito¹³⁴ y explicar el proyecto a través de su lógica propia. El generador del análisis, es detonado por lo que tiene su equivalente en la tesis de Eisenman, como la sintaxis que entiende el edificio como una unidad. Sin embargo, y aunque, el esquema que organiza la forma es claro, nos encontramos ante una situación en la que perceptualmente existe una suerte de inversión de los valores causados por el manejo del plano frontal (Que es uno de los temas de enlace con Palladio, el manejo de la frontalidad, y que retomará de nuevo en su artículo, *‘transparencia: literal y fenomenal’*) en la que la sintaxis tripartita se pierde: *“En la Malcontenta, como ya hemos advertido las fachadas están verticalmente divididas en tres secciones principales, la del*

¹³⁴ Este estudio del problema tripartito se realiza en paralelo entre las dos villas: *“En ambos edificios existe un piano nobile que se halla comunicado con el jardín por medio de una terraza o pórtico y una escalera (O varios tramos de ella). En la Malcontenta esa planta principal forma un vestíbulo cruciforme, con dos suites de tres habitaciones cada una y dos escaleras dispuestas simétricamente a su alrededor, en Garches, sin embargo, no hay nada que pueda ser descrito con igual facilidad (...)”*. Y más adelante continúa sobre este tema *“De este modo cualquier sistema de acento central vertical y de inflexión de la pared para originarlo queda profundamente modificado; y el resultado inmediato en la elevación del jardín de Garches se evidencia en el desplazamiento de los elementos que podrían ser considerados equivalentes al pórtico de Malcontenta y a su frontón añadido (...) por otra parte, la fachada de entrada en Garches conserva lo que podríamos considerar como equivalente de frontón superior de Palladio. Se trata del elemento central del piso superior; aunque también debe destacarse que, a pesar de su situación simétrica, el posterior desarrollo de este elemento en sí mismo no es simétrico (...) Otro importante extremo de diferenciación lo encontramos en el tratamiento del tejado. En la Malcontenta la cubierta forma una superestructura piramidal que amplifica el volumen del edificio; mientras que en Garches la cubierta consiste en una superficie plana, que sirve de suelo a un espacio cerrado, aislado del volumen de la casa, por tanto disminuyéndolo”* (Rowe, Marzo 1947, págs. 13-14)

pórtico, y las paredes adyacentes. Y horizontalmente, encontramos la misma situación en la secuencia; bajos, piano nobile, ático. En Garches, sin embargo, y a pesar de las partes estructurales que son comparables, siempre nos encontramos con una situación si no de uno” (Rowe, Marzo 1947, pág. 17). La ‘sintaxis’ tripartita, se convierte en la herramienta fundamental mediante la cual, Rowe, establece una conexión entre a *ambigüedad* y *vestigio* como idea central para el desarrollo de los problemas propios de la interioridad que trabaja con las casas. A partir de esto, construye varios mecanismos, entre los cuales interesa señalar los que tienen conexión directa con el desarrollo de la lógica interna de sus artículos. Es importante señalar que, todos los parámetros de la lógica interna se encuentran en relación directa, con el desarrollo teórico de Eisenman, pero se deben resaltar, en particular dos: Primero, la relación con los geométricos absolutos, y segundo, la relación entre el volumen interno y el movimiento. La relación con el *piano nobile*, en particular, contiene dos reflexiones cruzadas, la primera la relación entre volumen interno y movimiento¹³⁵, que determina parte de la lectura de la planta y su función, (relación que Eisenman llevará al límite al entender que el movimiento se manifiesta como una fuerza o un vector, pero en algunos casos también en la forma de un volumen negativo); segundo, la relación entre las referencias verticales y las horizontales¹³⁶ (Esto es lo que Eisenman, en otras palabras, entiende como una derivación de la grilla, que no es otra cosa, que, los geométricos absolutos). Estos dos ejemplos, llevan a Rowe, a construir una analogía formal, entre Garches, y uno de los proyectos “diagramáticos” más importantes de Corbusier: El proyecto para la *Maison dominó*.

Esta operación se repite varias veces en sus ensayos, en donde las referencias a los geométricos absolutos (en el sentido como los entiende Eisenman), le permiten desatar lecturas, tomando como punto de partida los puntos que ya hemos explorado: *La ambigüedad, la inversión, y el vestigio*. Esto, le

¹³⁵ “(...) mientras en la Malcontenta hay un evidente eje en forma de cruz, en Garches este movimiento transversal insinuado por los vacíos centrales de las paredes laterales solo alcanza un desarrollo implícito y fragmentario (...) Las paredes de la Malcontenta comprenden el tradicional muro sólido perforado por aberturas verticales (...) la base es tratada como una superficie plana y la sensación que sobre ella descansa un peso todavía mayor se alcanza gracias a esta inversión emotiva del orden corriente.” (Rowe, Marzo 1947, pág. 13)

¹³⁶ “(...) el arco, la bóveda, y la pirámide, figuran entre las prerrogativas de la construcción con paredes maestras. Pertenecen a las variantes admitidas por el plano tradicional, el ‘plan paralizado’; y esa introducción de formas en arco y de techos en punta es una libertad que Le Corbusier no se puede permitir en Garches, ya que el edificio de esqueleto moderno lo que predomina, evidentemente no son, como lo eran en la sólida construcción de paredes, maestras, los planos verticales. Ahora lo predominante son los planos y los techos horizontales (Referencia directa a la Maison Dominó) y por tanto, aquella especie de parálisis que Le Corbusier advertía en la planta de los edificios con paredes maestras, se ve en cierta medida, trasladada a la sección de los edificios de estructura de hierro u hormigón” (Rowe, Marzo 1947, pág. 18)

permite desarrollar en paralelo a sus análisis, comparaciones analógicas, que enlazan proyectos entre sí. Lo que interesa señalar con esto, es que existe una suerte de direccionamiento de la investigación, en el que, la inclusión de determinados proyectos, está relacionada de manera directa a una línea continua de pensamiento entre los artículos. Dos de estos proyectos, que despiertan un interés particular, se encuentran incluidos en el siguiente artículo publicado: *"Mannerism and Modern Architecture"* (Rowe, Mayo 1950) y en su artículo no publicado a esa fecha *"Transparency: Literal and Phenomenal"* (Rowe & Slutzky, 1963). En *Manierismo y Arquitectura moderna*, la discusión arranca sobre el panel vacío de la Casa Schwob, en Chaux de Fonds. Sobre este, Rowe se permite hacer una comparación, con las operaciones de los arquitectos manieristas, que incluían un elemento similar en su arquitectura. Al final, el panel vacío se convierte en el detonante de la ambigüedad, tanto perceptual como conceptual. Esto es importante señalarlo, en el sentido en que Rowe, da pie a entender que el panel vacío contiene, no solo, una referencia vertical absoluta, sino que además, por medio de este, se puede intuir el sistema de control del resto del edificio, similar a lo que Eisenman, entiende como el antecedente genérico. Así pues, entiende que en Corbusier la referencia a un plano dominante, por lo general vertical, tensiona toda su arquitectura. Esta misma razón y por la deliberada inclusión de ambigüedad en sus proyectos, Rowe incluye al Salvation Army de Corbusier, en el que no solo la inclusión de las superficies verticales en relación a los pabellones, sino que además, contiene esta ambigüedad del plano dominante frontal, junto al movimiento paralelo.

En *Transparencia Literal y Fenomenal* retoma los análisis sobre la Villa Stein en Garches y los continúa. Las reflexiones realizadas sobre el esquema tripartito, que conducen a la reflexión de las superficies verticales y horizontales, son retomadas por Rowe, y estudiadas más a fondo y desarrolladas de una manera muy particular. Por detrás de la discusión, Rowe, construye un sistema de análisis, que toma como referencia la reflexión sobre la disolución cubista de la relación figura-fondo y como esta, contiene, particularmente en la planta de esta villa, una evidencia clara de disolución consciente de esta relación. Precisamente, esta ambigüedad que incluye la operación cubista de tensionar una superficie dominante, es la que Eisenman encuentra como un denominador común entre Corbusier y Terragni¹³⁷. Sin embargo, y aunque es claro, que este comentario de

¹³⁷ "Cuando el desarrollo sistémico de Le Corbusier y Terragni involucró la noción cubista de estresar una superficie dominante o plano pictórico, con la dialéctica de "superficie de masa" que lo acompaña, Aalto se ocupa de la ubicación de cada bloque, tratado como "masa", es relación con el siguiente bloque, proporcionando, en un

Eisenman sobre el cubismo, es un guiño a las enseñanzas de Rowe, interesa más resaltar un aspecto particular, de este método analítico utilizado en la Villa Stein.

Respecto a las relaciones del plano dominante, y en relación a la operación cubista de la disolución de la relación tradicional figura-fondo, Rowe, desarrolla un método particular, en el que identifica, que no solo la relación con el esquema tripartito, genera el sistema global de orden en Garches. La *analogía* con el cubismo, le permite a Rowe identificar que en Garches, el sistema de orden también está construido, a partir de la reflexión sobre la tensión de las relaciones figura – fondo, muchas veces diluidas, pero que también, generan una tensión hacia la superficie: *“Casi de la misma época de la Bauhaus es la casa de Garches de Le Corbusier, y ambas pueden con justicia ser comparadas. Superficialmente la fachada al jardín de esta villa y las elevaciones del ala de los talleres en la Bauhaus no son muy distintas. Ambas emplean paredes que salen en voladizo y ambas muestran planta baja remetida. Ninguna admite una interrupción del movimiento horizontal de los ventanales y ambas tienen el prurito de hacer que estos den la vuelta la esquina. Pero en vano buscaríamos otras semejanzas. A partir de aquí podríamos decir que Le Corbusier siente especial preocupación por las cualidades planas del vidrio y Gropius por sus atributos traslúcidos. (...) En Garches podemos gozar de la ilusión de pensar que quizá el marco de los ventanales pase por detrás de la superficie de la pared; pero en la Bauhaus no podemos permitirnos tales especulaciones puesto que siempre somos conscientes de que el techo está presionado tras el ventanal.”* (Rowe & Slutzky, 1963, pág. 162). La conciencia que Rowe otorga al plano, es uno de los indicadores más importantes sobre la relación que Eisenman tiene con esta serie de artículos. De hecho, y aunque en la investigación de Eisenman, no hay referencia explícita con esto, es claro que la relación con el análisis de la fachada que desarrolla Rowe, construye a partir de esta reflexión sobre el plano, una metodología de análisis de la casa, que lleva esta reflexión de nuevo a la planta: A partir del estudio del plano que contiene la fachada principal, descubre que hay un estricto sistema de orden que escapa a la mirada en la planta, y que tensiona las 4 superficies verticales correspondientes a las fachadas del jardín, de acceso y muros de soporte lateral.

sentido, un plano de imagen siempre cambiante. El orden perceptual también proporcionó en el trabajo de Corbusier y Terragni, la claridad conceptual, ya que se referían principalmente al desarrollo de sistemas planos, donde la claridad perceptual a menudo es aparente desde un único punto de vista.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 237)

Según Rowe, “(...) Le Corbusier plantea una estrecha franja de espacio que se mueve paralelamente a ellas; y, naturalmente, como consecuencia de eso, da un nuevo paso: que rodeando esa franja espacial, y tras ella, existe un plano del cual forman parte tanto la planta baja, como las paredes independientes de la terraza, como los batientes interiores de las puertas; y aunque este plano puede ser considerado más como una conveniencia conceptual que como un hecho físico, no se puede negar su importuna presencia. (...) Resulta obvio, además, que estos dos planos no son los únicos, puesto que existe una tercera superficie paralela, igualmente nítida, que se halla introducida e implícita. Es la que define la pared trasera de la terraza, y que se vuelve a ver reiterada por otras dimensiones paralelas: Los parapetos de las escaleras que bajan al jardín, la terraza y el balcón del segundo piso. En sí mismo, cada uno de estos planos es completo o tal vez fragmentario; sin embargo la fachada se organiza tomando estos planos paralelos como puntos de referencia, y la implicación total es una especie de estratificación vertical en capas del espacio interior del edificio, una sucesión de espacios que se extienden lateralmente circulando uno tras otro. Este sistema de estratificación es lo que acerca la fachada de Corbusier al cuadro de Léger que ya hemos analizado.” (Rowe & Slutzky, 1963, pág. 163).

Mediante esta afirmación analítica de Rowe sobre Garches, se hace evidente la conexión del sistema analítico entre los dos, pues es equivalente, al sistema de planos volumétricos desarrollados por Eisenman **(Imagen 141, 140, 64, 63, 62, 51, 15)**. El tema central es que, Rowe, encuentra, que las referencias a los planos verticales y horizontales como sistema de control (Que es una manera sencilla de explicar lo que para Eisenman se entiende como la grilla) que se evidencian en la fachada, deforman el sistema tripartito en cruz, que ya había identificado, dotando de ambigüedad los elementos que organizan el espacio, pero además, explicando de manera clara que existen una serie de planos no literales, que estratifican vertical y horizontalmente las relaciones. No hay que olvidar, que la misma relación es detectada por Rowe, al entender Garches como un sistema de orden análogo a la Maison Dominó. Esta idea de la estratificación vertical por planos, podría decirse que es la misma idea que desarrolla Eisenman de los planos volumétricos, que son una derivación de los sistemas de orden volumétricos, e inclusive definido al igual que Eisenman mediante garches, pero de manera más específica.

No satisfecho ya, con esta acertada explicación de los problemas formales de Garches, Rowe se concentra en el volumen interior, retomando la discusión,

ya planteada en su artículo sobre Palladio y Corbusier. Para no deformar su primera aproximación al problema de la organización tripartita, Rowe realiza una interpretación precisa de la relación entre el espacio de la sala y los planos estratificados, al entender la sala como un volumen en si mismo:

“(...) será necesario tratar el problema del volumen interior del edificio. Y ya para empezar podemos advertir que este espacio parece estar en flagrante contradicción con la fachada, especialmente en el piso principal en donde el volumen revelado es casi lo opuesto a lo que hubiéramos podido suponer. Así las cristalerías de la fachada que da al jardín podían hacer suponer la existencia tras ellas de una gran sala; y también podían hacer suponer que la dirección de dicha sala era paralela a la fachada. Las divisiones interiores del espacio niegan sin embargo esa suposición revelando en su lugar un gran volumen cuya dirección primaria forma un ángulo recto con la fachada; mientras que, tanto en el volumen principal como en los espacios subsidiarios que lo rodean el predominio de esta dirección se ve todavía más descaradamente acentuado por las paredes laterales.” (Rowe & Slutzky, 1963, pág. 164).

Es claro que después de la revisión sobre estos artículos, existe una consistencia metodológica que se va afinando paso a paso, sobre los mismos objetos de estudio. Cada artículo es un paso, un capítulo en la explicación de una mecánica sobre las formas de pensamiento abstracto sobre el proyecto de arquitectura moderno. En su artículo sobre la transparencia, Rowe, ha buscado dar sentido a los métodos propios de Corbusier, con la referencia a un problema general y perfectamente repetible. Rowe, nos plantea un método mediante el cual, es posible concebir toda la arquitectura, cuando se trata de un bloque compacto. Esto es muy importante, puesto que Eisenman, capta esta relación en la casa del Fascio de Terragni, lo cual, en cierta medida, explica la tensión que Eisenman otorga a las relaciones entre estas dos casas en sus dibujos del capítulo 2 y 3.

Esta línea se mantiene para su artículo de 1961, sobre *La Tourette*. De hecho, Rowe, inicia la discusión poniendo en tensión dos de los proyectos que viene trabajando, el primero incluido en ‘Las Matemáticas ideales de la Villa’ y ‘Transparencia Literal y fenomenal’: La Villa Stein, en Garches. El otro, incluido en ‘Manierismo y Arquitectura Moderna’: La Casa Schwob en Chaux de Fonds. Las referencias metodológicas se mantienen. El Detonante es el plano frontal de la iglesia. La percepción frontal, reviste una suerte de importancia, pero como ya se señaló, el escorzo detona una doble relación

con la interpretación del mismo. De hecho, y por esto mismo, no resulta extraño pensar que la relación se detona desde el análisis del panel vacío en la casa Schwob. Para Rowe, este elemento, que contiene una ambigüedad latente en su doble condición intelectual y perceptual, es el elemento que permite construir el análisis de la casa. A partir de esta relación construye el problema del muro en la Iglesia de la Tourette como un elemento perceptual (Que capta, pero no capta la atención al mismo tiempo) y como un elemento racional (Que reviste en sí, toda la lógica implícita del sistema de orden del edificio). El escorzo, entendido de manera muy similar a la reflexión hecha sobre la *Transparencia*, produce la conciencia sobre el espacio superficial y el profundo. El trabajo sobre el perfil, sumado al problema de la ausencia de un sistema de acceso, determina la importancia del muro norte de la iglesia. El perfil, permite entender el problema del plano frontal, pero desde su escorzo y como un elemento que activa las caras adyacentes a este.

Sin embargo, este método no se aleja tanto de los artículos anteriores, y existe tras estas reflexiones del plano, una segunda idea acerca de la relación entre los aspectos racionales y perceptuales del edificio. De hecho, igual que se sugiere en la villa Schwob, en la Tourette *“La pared es el resumen de un programa institucional”* (Rowe , 1978, pág. 182), pero además contiene las estrategias referidas a los *geométricos absolutos*. Recordemos que Eisenman, en su análisis sobre el Pavillion Suisse, entiende la barra en términos muy similares, en tanto esta es el resumen del programa del edificio, pero, sobre todo, constituye la referencia planar inmediata que arma la idea de acceso. Precisamente, en la Tourette, Colin Rowe enlaza esta idea de referencia geométrica a la de programa, y mediante esta señala:

“El visitante comprende que las vistas frontales que él anticipaba de hecho no llegan a materializarse nunca. Y se apercibe de que la única superficie del edificio que permite activamente una inspección frontal es, ni más, ni menos, aquella pared norte de la iglesia que había supuesto que no debía ser interpretada de ese modo. (...) Por añadidura, dado que el edificio tiene externamente un centro de gravedad muy elevado, debe comprenderse que esa misma solidez, esa misma opacidad óptica derivada de los escorzos laterales, se ve todavía reafirmada por los movimientos verticales de la mirada. Una vez más, mientras la mirada va de arriba abajo, tiene una tendencia clarísima a registrar la densidad de lo que hay tras las paredes y a deducir la más estrecha interrelación con sus relaciones horizontales.”
(Rowe , 1978, pág. 182)

Fundamento de lo ‘formal’: El Vestigio, la lógica interna, y la relación analógica

Tres ideas son destacables en este punto. Primero, la circulación se convierte en un elemento fundamental dentro del modelo de análisis de Rowe. El individuo que siempre ha estado implícito, se toma como centro de una discusión sobre la cual el acceso da pistas de las relaciones planares que es posible intuir de la iglesia. Segundo, esto tiene una relevancia directa sobre la relación percepción – razón. Esto es posible señalarlo, porque Rowe, de manera implícita establece al movimiento como motor de la percepción de la arquitectura, y por tanto del escorzo del plano frontal. Esto claramente es retomado por Eisenman e involucrado a su visión hibridad de la dupla dialéctica movimiento – volumen. Por tanto, la preocupación por el movimiento, según lo explica Rowe, puede determinar no solo la percepción del objeto arquitectónico, sino que además contiene claves para transformar esta percepción en una imagen intelectual de la arquitectura. El trabajo sobre el perfil y el plano, revela esta condición ambigua de la percepción, a través del movimiento. Tercero, la percepción del edificio se produce en una condición que está determinada por dos grupos de planos (Tal y como lo hace en Garches) Verticales y horizontales. Al hacer esto, Rowe, como Eisenman, reconoce a los geométricos absolutos como mecanismos de control implícitos en la forma. Sin embargo, esto no es más que un ‘divertimento’ planteado por Rowe. El fin real de esto, se encuentra tras los paradigmas que se esconden tras estas relaciones:

“Para poder discutir de la Tourette, sería muy interesante proceder a una historia de los cruces fertilizantes entre los conceptos de Megarón y sándwich a lo largo de la carrera de Corbusier; pero desgraciadamente ello nos obligaría a salirnos de los límites de la presente crítica. Solo diremos, de pasada que Poissy es un sándwich y la Maison Citrohan un megarón, el megarón básico y que el concepto sándwich acentúa los suelos y el de megarón las paredes. (...) La condición híbrida de Garches tal vez establezca una plataforma un tanto ruda desde la que examinar los años intermedios. Es un megarón que pugna por convertirse en un sándwich (O viceversa) y en parte ilustra una línea de desarrollo que lleva de Poissy y a Le Corbusier de los primeros años treinta.” (Rowe , 1978, pág. 182)

Rowe, parece presentar una fascinación por la exploración intelectual presente en Garches y sus antecedentes claros de operación, la Citrohan y Dominó. El problema central, está determinado, por las relaciones que plantea entre estas obras y su desarrollo teórico. Existe una suerte de rastreo continuo en los artículos de Rowe, que tiene que ver con estas relaciones

directas entre obras, y que desde esta investigación se conecta a la idea de *vestigio*. Este, se entiende como un punto implícito de enlace con Eisenman. Ya se ha presentado como, tras la idea de vestigio, existe una construcción mental en Rowe que enlaza la *ambigüedad y la inversión*.

Precisamente, está presente en uno de los temas persistentes en estos 5 artículos es el vínculo o relación entre arquitecturas. Rowe, frente a esto, construye La dialéctica razón – percepción, que desarrolla como estrategia el vestigio y como operación la idea ambigüedad e inversión. Rowe siempre realiza un vínculo en la búsqueda de una estructura formal que no sea pictórica, y que permita establecer modelos de orden entre arquitecturas, y cuando estas estructuras, estos vestigios no responden a nada, o son simplemente pictóricos, Rowe, abandona el ejemplo para buscar ejemplos más acordes al desarrollo de su lenguaje. De hecho, la inclusión de la Bauhaus, puede entenderse en este contexto, como una operación puramente contextual, (así como de la misma manera Eisenman lo hace en el quinto capítulo de su tesis), mientras que la relación entre Corbusier y el cubismo, contiene una operación común, que tiene que ver con un modelo de organización referido al problema de la relación figura – fondo. Esto es importante referenciarlo en tanto, como ya se vio en su artículo '*Manierismo y arquitectura Moderna*', las operaciones están referidas directamente al problema de la ambigüedad. Para Rowe, el sistema de relaciones formales que se refiere a lo moderno, es un problema abstracto¹³⁸ que requiere operaciones formales. Esto es muy cercano a Eisenman por igual. Sin embargo, lo que se quiere señalar con esto, es que en la ambigüedad, la inversión y el vestigio, Rowe encuentra los mecanismos mediante los cuales un proyecto posee cierta validez o relevancia de estudio. Rowe es consciente que el arte moderno, posee determinadas cualidades puramente intelectuales y entiende que las relaciones perceptuales son detonantes de esta relación. Sin embargo, lo que le interesa es el puente: Cualquier *ambigüedad, o inversión*, que revele la presencia de relaciones con otras arquitecturas, (o vestigios de orden) que no operen sobre el plano de la expresión personal (**Gráfico 35**). Esta idea, otorga a Eisenman una

¹³⁸ "Una obra de arte vive según las leyes de la mente, y es evidente que siempre debe existir alguna forma de abstracción que sirva a cualquier logro artístico; pero también es evidente que, por encima de este mínimo, una obra debe poseer esas cualidades específicamente cerebrales a las cuales se puede aplicar con toda propiedad el término 'abstractas' y es en este sentido que comúnmente se ha empleado en la definición del cubismo y de otras escuelas pictóricas posteriores" (Rowe, 1978, pág. 45)

herramienta, que según lo que se ha presentado, se convierte en la búsqueda de distorsiones, de dislocaciones conscientes que detonan nuevas relaciones.

Rowe sin lugar a duda, construye un sistema de pensamiento en el que la inversión y la ambigüedad que construyen sistemas de orden racionales. La *dislocación* (*En el marco de Eisenman*) es la herramienta mediante al cual el *vestigio* evidencia una estructura racional de orden que permite identificar proyectos en los que el orden no es una mera expresión contextual o personal (Como en la Bauhaus) sino producto de una racionalidad que transforma las bases racionales.

La distancia (Y al mismo tiempo cercanía) entre Rowe y Eisenman precisamente yace en esta idea. En Eisenman la idea de orden absoluto, se refiere a unas condiciones de orden que nacen de la organización genérica de la forma y que tienen como resultado, la construcción de un sistema de pensamiento más cercano a la tradicional tratadística (Compilado y organizado como un modelo completo del saber disciplinar), que da cuentas de un saber en un plano genérico. En Rowe, es un concepto abierto, es contingente y debe ser rastreado mediante mecanismos de evaluación muy complejos y elaborados, que requieren un estudio analógico de múltiples arquitecturas. Lo que no da lugar a duda, es que la estrategia común se encuentra en el rastreo sistemático de las condiciones de interioridad y orden dadas. Los proyectos elegidos por Rowe, que encuentran coincidencia con Eisenman tienen en común estos aspectos. La dislocación como herramienta de análisis formal, esa es la herramienta que Eisenman hereda de Rowe (**Gráfico 34**).

ii. **Luigi Moretti:** *La Revista Spazio 1,6,7.*

“LM: Fuiste un precursor allí, porque Banham, en su crítica de Italia siempre tenía comentarios despectivos sobre Terragni. Él juzgó que era el peor tipo de formalista.

PDE: Pero hizo una hermosa pieza en la Casa del Girasole de Moretti. Hizo una pieza en el Architectural Review que conocí en el '62 sobre Il Girasole. Había visto Corso d'Italia en '61, el proyecto Moretti en Milano, vimos todo lo que pudimos de Moretti. Vi la academia de esgrima cuando todavía era una academia de

esgrima. Vi todos los proyectos de Moretti. Todavía sigo escribiendo sobre Moretti.

LM: Creo que él fue la fuente de tu tesis.

PDE: Absolutamente.

LM: Porque mencionaste varios artículos que fueron traducidos, y de hecho también fuiste instrumental en traducir algunos de estos más tarde para *Opositions*.

PDE: Moretti es probablemente la primera figura posmoderna que puedo señalar. *Spazio* era una revista postmoderna, pero no olvides que estaba hablando sobre la moldura y había un famoso artículo sobre la moldura. Esas seis revistas no tienen precio, y los modelos que construyó de la relación figura-fondo, y el trabajo en Tivoli, y las cosas que él estaba haciendo en Villa Adriano. Moretti es un personaje realmente interesante.” Fragmento De la entrevista de Louis Martin a P. Eisenman. (Eisenman P. D., IAUS Oral History Programme. CCA. PDE, 2000, pág. 19)

“En los últimos cincuenta años, el eclecticismo parece haberse vuelto constante y el mundo oscila continuamente con el flujo de todos los lenguajes, incluso de las más perdidas en el tiempo y el lugar. El abismo parece abrirse entre la realidad y el símbolo.

El demonio de la racionalidad , es decir, la tenue y confusa tendencia a llegar a esquemas expresivos abstractos, incide y aflige a los doctores Faustos de Europa, que, al aislar los elementos del mundo expresivo del pasado de sus relaciones habituales, esperan que de ellos surja una nueva tensión en este nuevo estado de ambigüedad virgen y, por lo tanto, ese automatismo de nuevas relaciones que, por ejemplo, parecen haber golpeado a Píndaro. Esta es la lucha ininterrumpida que, desde hace décadas, con monotonía alucinante, tiene lugar desde Mallarmé y los simbolistas en Schönberg y el dodecafonisti, desde Kandinsky y desde el primer cubismo hasta la música no principalmente rítmica, desde Paul Klee y desde la Bauhaus hasta las experiencias del instituto, del diseño de Chicago, de Sullivan y Gaudí a Wright. La arquitectura, después de la locura lógica de los Antonelli, ante el regalo repentino de las estructuras metálicas y del hormigón armado, mira emocionada a estas nuevas tensiones que son únicas entre las artes. Pero no sabe cómo extraer de ella las consecuencias limitadas dispersas en la incertidumbre, entre el lenguaje de la economía, el lenguaje social, el de la higiene, los esquemas de la academia técnica de la construcción y los esquemas gráficos del mundo pictórico y plástico. Solo los espíritus raros buscan la reducción de estos parámetros y, en una firmeza dominicana, al menos esa abstracción que alcanzaron, por ejemplo, los humildes constructores de casas romanas del siglo XVII.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 7)

En los artículos escogidos de Moretti, incluidos en los pie de página por Eisenman como parte de la discusión secundaria de la tesis, existen, aunque no evidentes, una serie de mecanismos de pensamiento que se pueden encontrar en la discusión central de la teoría formal desarrollada en la tesis. Aunque no es interés de este apartado, explicar a detalle las citas incluidas en la tesis, si es importante aclarar que, son utilizadas como una suerte de detonante, que fue útil a esta investigación, para llegar a los artículos que van a ser discutidos a continuación¹³⁹.

En ese sentido, lo que interesa, no son los aspectos puntuales, temas o análisis formales incluidos en la tesis, puesto que, se encuentran explícitos, sino en realidad, presentar como en Moretti, es posible detectar una suerte de tensión, que permite construir una idea particular de teoría formal, que según se va a mostrar, se convierte en un aspecto instrumental para la construcción de su tesis. Los tres artículos de Moretti, utilizados en este apartado (**Ver anexo 1**), contienen una clara línea argumental, que puede ser detectada, y que, como se verá, más allá de los temas que Eisenman incluye en su tesis, establecen un modelo de pensamiento que al igual que Rowe, se encuentra en concordancia con la búsqueda que implícitamente está realizando Eisenman, y que se traduce, en la semilla de una discusión más profunda que permite explorar nuevos caminos de la construcción del conocimiento arquitectónico. Un reflejo de esto, se encuentra en los conceptos que Eisenman extrae de los artículos, y que, de alguna manera se encuentran presentes en la tesis: parte de la discusión presente tras las citas de pie de página tomadas directamente de los artículos de Moretti, presentan ejemplos latentes de lo que se señala (**Imagen 176 y 177**).

En estas citas, es posible encontrar una tensión con temas centrales de la discusión de Eisenman, y que, cómo se presentó en el capítulo 2, resultan fundamentales para el desarrollo de la discusión. Un ejemplo de esto, se encuentra en la discusión sobre el volumen. Como se presentó en el capítulo 2, el volumen es para Eisenman, la propiedad generadora de la forma

¹³⁹ Dentro de la bibliografía no listada al interior de la tesis, pero utilizada en los pie de página se han encontrado dos artículos de Moretti: ("Strutture e sequence di Spazi" en Spazio 7 (Moretti, Abril 1953) y "Eclettismo e unità di linguaggio" en Spazio 1 (Moretti, Julio 1950). Sin embargo y dado el interés que despierta para esta investigación la inclusión de Moretti, se ha incluido un artículo posterior, utilizado por Eisenman en "Diez edificios canónicos" (Eisenman P., 2011), que es el artículo escrito por Moretti para Spazio 6, "Valori della Modanatura" (Moretti, Abril 1952). Este apartado, busca poner en contraste los 3 artículos con el fin de resaltar determinadas características comunes a la tesis de Eisenman.

arquitectónica, y, por tanto, la más relevante de las propiedades de la forma genérica **(Ver gráfico 14)**. Esto, permite a Eisenman, construir una discusión paralela sobre el espacio, sin que desvíe el centro de atención sobre el volumen como propiedad generadora de la forma arquitectónica. De hecho, para Eisenman, el volumen es espacio, contenido, particularizado, y determinado, pero el espacio, no es posible entenderlo como una propiedad de la forma, sino como consecuencia del volumen **(Ver Imagen 174 superior y cita superior imagen 176)**. Esto es, desde el punto de vista de los antecedentes propios de su escuela intelectual, que tiene como bandera las reflexiones de Rowe y Corbusier, un avance, respecto a la construcción teórica referida a la forma arquitectónica. Otro ejemplo, de los temas que Eisenman toma de Moretti, se encuentra, en la noción utilizada de forma arquitectónica en su investigación. Ya se ha presentado como, para Eisenman, la arquitectura es definida como el acto de dar forma a los elementos de la arquitectura de los cuales la misma forma es uno de ellos (*Forma, Intención, función, técnica, estructura* - **Ver gráfico 13**). Esto sitúa a la formalización (*Formalizar*) como el centro procedimental de la disciplina y al estudio de las relaciones formales (*Lo Formal*) como centro de la discusión teórica. Al comparar la última cita incluida de Moretti en la tesis **(Cita 35 - Imagen 177)**, con el texto que cierra el capítulo 2 **(Imagen 175)**, es posible dar cuenta de la consciente exploración por parte de Eisenman en los procesos de la construcción formal como foco disciplinar, y de hecho, el entendimiento de la forma¹⁴⁰ como base del pensamiento arquitectónico. Para Moretti, la forma contiene en relación con el lenguaje, una condición clave para entender las relaciones que se derivan de lo que denomina como el lenguaje. La distancia con Eisenman resulta cercana y la aproximación a la forma, como centro disciplinar no es ajena al discurso teórico desarrollado por Eisenman.

Sin embargo, estos aspectos puntuales de la relación existente entre Eisenman y Moretti en la tesis, no ocupan el centro de la reflexión que se quiere llevar a cabo. Esto, en otras palabras, implica entender cómo, tanto en Rowe como en Moretti, Eisenman encuentra una serie de principios teóricos, que toma prestados, y que no hace explícitos (En tanto no son el centro de su

¹⁴⁰ "Todo deseo y empuje expresivo encuentra, por lo tanto, en un lenguaje alcanzado, el esquema, la matriz (¿la forma?) para extender sus tendencias, -eficiente-esencial; los residuos expresivos -las relaciones menores- se dejan a la plena libertad de resolución, un contingente que no desvirtúa el orden general." (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 5)

reflexión teórica), pero que le permiten operar teórica y analíticamente sobre la realidad de la disciplina, que como se ha dejado claro, es la obra de arquitectura. Ya se ha visto como la discusión de Rowe, similar a la de Eisenman en su tesis de Doctorado, se encuentra tensionada entre la definición de lo conceptual vs lo perceptual. Por su filiación intelectual, Rowe, da relevancia a la discusión sobre lo conceptual, que le permite analizar las obras que escoge en función de la discusión sobre la abstracción y construir desde las premisas del cubismo muchos principios y mecanismos modernos de operación disciplinar **(Gráfico 36)**. En ese sentido, el apartado presente, se propone construir desde estos tres artículos de Moretti utilizados por Eisenman, una base procedimental que permita entender determinados mecanismos analíticos utilizados en la tesis, y que toman su punto de partida, en las reflexiones de la revista Spazio.

El “demonio” del racionalismo: La propuesta de Moretti para la relación perceptual - conceptual.

En la postura de Eisenman, y revisado desde los desarrollos conceptuales de su tesis de Doctorado, es posible encontrar una contradicción aparentemente irreconciliable con los argumentos teóricos que construyen la crítica de Moretti hacia el racionalismo, en tanto Eisenman promueve ciegamente y sin mayor argumentación, su adhesión a la abstracción como sistema de lenguaje teórico de la disciplina, reflejado en lo que denominará como la forma genérica. Sin embargo, la cercanía entre estos dos, se puede ver más reflejada en un impulso teórico al interior de la tesis, y que tiene que ver con una coincidencia en la noción de los elementos abstractos de la forma arquitectónica.

El lenguaje, aunque no sea el tema central de la discusión planteada por Moretti, si es, sin lugar a duda, el mayor detonante y el enlace común entre los argumentos estudiados en los artículos incluidos en el anexo 1: Como se evidencia en la cita al comienzo de este apartado, Moretti, no duda en llamar al racionalismo, un demonio, claramente referido, a una crítica contextual: *“El demonio de la racionalidad, es decir, la tenue y confusa tendencia a llegar a esquemas expresivos abstractos, incide y aflige a los doctores Faustos de Europa, que, al aislar los elementos del mundo expresivo del pasado de sus relaciones habituales, esperan que de ellos surja una nueva tensión en este nuevo estado de ambigüedad virgen y, por lo tanto, ese automatismo de*

nuevas relaciones que, por ejemplo, parecen haber golpeado a Píndaro.” (Moretti, Julio 1950, pág. 7). Sin abordar en detalle las implicaciones contextuales, es posible presentar una preocupación, latente en el sistema de pensamiento disciplinar de Moretti: *“(…) la tenue y confusa tendencia a llegar a esquemas expresivos abstractos (…) aislar los elementos del mundo expresivo del pasado de sus relaciones habituales (...)”* (Moretti, Julio 1950, pág. 7). Tras esta frase, se revela un sistema teórico de relaciones fundamentales del pensamiento de Moretti, relacionado, no con una suerte de crítica al consciente extrañamiento de los elementos expresivos de arquitecturas anteriores a los ejemplos propios del racionalismo, o con una suerte de revisión melancólica de los elementos estilísticos de la arquitectura de antaño, sino con una aplicación de un principio teórico de alta capacidad operativa en términos analíticos, relacionado con el interés que deposita Moretti en lo que en particular en esta última cita se puede entender como *los elementos del mundo expresivo del pasado*. Esto se puede ver reflejado en los siguientes dos artículos escogidos, donde mantiene la línea de reflexión central sobre el racionalismo y el problema de la abstracción.

Por ejemplo, en “Estructuras y Secuencias de Espacios” (Moretti, Abril 1953), Moretti, sin abordar el tema de una manera concreta, presenta por medio de la abstracción, lo que para él supone uno de los principales riesgos del pensamiento analítico del Racionalismo: *“Naturalmente, si en una arquitectura todos los aspectos expresivos, todos los aspectos de su figura, están vinculados a los demás, por ejemplo, el tejido de claroscuro para el organismo plástico o para el organismo aparente de la construcción, parece legítimo, en el análisis crítico de un trabajo, asumir uno de estos aspectos en la abstracción de los demás, como un índice del trabajo en sí mismo y, en consecuencia, en él conducen el razonamiento válido para toda la realidad arquitectónica. Parece legítimo, pero en realidad los resultados de un proceso tan crítico a veces son excelentes, como tantos otros malos. Solo piense en qué puntos exactos y junto con qué errores graves ha llegado la crítica del lenguaje pictórico o plástico o incluso el organismo constructivo de una obra. Los resultados dependen de la finura del análisis con el que se prueba el aspecto elegido, pero sobre todo de tener o no conciencia trabajando en un símbolo de una realidad terriblemente más compleja. Sin embargo, incluso estos análisis críticos unilaterales, cualesquiera que sean los aterrizajes, terminan beneficiándose de la famosa lectura completa de las obras.”* (Moretti, Abril 1953, pág. 10).

Este apartado de su artículo, construye la evidencia principal de su continua crítica al racionalismo, que se concentra en esta construcción que relaciona figura y objeto: “(...) *todos los aspectos de su figura, están vinculados a los demás (...)*”. Para Moretti, se hace evidente una fuerte necesidad de rechazar la tendencia racionalista a entender la arquitectura desde las nociones esquemáticas abstractas en la que, la conciencia de la expresión figurativa se evita, y como consecuencia, se contiene la operación arquitectónica a modelos racionales puramente conceptuales. La revisión del espacio como uno de los aspectos expresivos principales del edificio, le permite a Moretti, al igual que Eisenman, realizar una operación contextual que le permite reforzar su argumento: “(...) *Más recientemente, Bruno Zevi ha tenido el mérito de declarar claramente la cuestión, incluso en la nebulosidad de la crítica arquitectónica de los últimos años, un navegador muy incierto entre las piedras angulares más opuestas.*” (Moretti, Abril 1953, pág. 10). La mención a Bruno Zevi¹⁴¹, está relacionada a un interés que entiende cómo, la tendencia del racionalismo a estudiar la arquitectura desde una perspectiva puramente racional, puede verse como incompleta, en tanto, de manera consciente se omiten determinados valores plásticos de la arquitectura, fundamentales para entender el problema arquitectónico. Este es el problema central en torno a la reflexión realizada por Moretti en estos tres artículos: La tensión presente y evidente entre figura y forma. La relación evidente presentada a través de los valores plásticos de la obra y sus valores racionales. Para Moretti, la arquitectura racional, y toda la expresión

¹⁴¹ “El fenómeno parecerá menos sorprendente si consideramos que a pesar de todas las declaraciones teórico-estéticas, la crítica figurativa se había fundado ampliamente sobre el contenido representativo. La arquitectura permanecía irreductible al crítico de arte medio, precisamente porque no le permitía, en su calidad de ‘arte abstracto’, todas aquellas evocaciones romántico-psicológicas a las que estaba acostumbrado en materia de pintura y escultura. Una vez que la pintura moderna impuso una renovación del vocabulario crítico, se recurrió de un modo especial a la arquitectura y a la música, las cuales, en una clasificación tan superficial como absurda, venían emparejadas a causa de su pretendida fraternidad en la abstracción. Desde el punto de vista de la crítica efectista y de brillantez social, esta moderna confusión de las lenguas abría infinitas posibilidades. Y también estudiosos serios, como Giedion, se han complacido en comparar el equilibrio de una bailarina de Degas con la estática del arranque de los arcos de la *Galerie des Machines* en la exposición de París de 1889, o bien en paragonar un cuadro de Mondrian con un plano de Mies Van der Rohe, o un esquema urbanístico curvilíneo de Le Corbusier con las volutas de un Borromini o de un Jones: Todos los juegos de azar agradables como gimnasia intelectual, pero nada más que juegos.

Nadie puede impedir que se hable del cubismo de Le Corbusier, del constructivismo de Terragni en su primera época, del neoplasticismo de Mies, y podemos considerar estos atributos a veces justos, en lo que se refiere a una vaga dirección del gusto, y casi siempre agradables y estimulantes. Pero hay que reconocer dos hechos: 1) con este método no se hace otra cosa que seguir aplicando a la arquitectura los criterios de la crítica pictórica, con la única diferencia de que hoy en día se aplican los conceptos válidos para la pintura tradicional a la arquitectura tradicional; 2) por este camino a la crítica y la historia de la arquitectura no progresan un solo paso.” (Zevi, 1981, pág. 17)

abstracta configurada desde las bases operativas del movimiento moderno, contiene en su esencia un desbalance evidente de medios que al dejar de lado el estudio de los valores plásticos de la obra omite de manera intencionada muchos de los aspectos fundamentales de la misma. De hecho, en su artículo sobre la moldura titulado “Valores de la Moldura” (Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952) empieza con una reflexión que apunta directamente a realizar una crítica a este aspecto particular: *“El comienzo del arte moderno no figurativo coincide con el tiempo de la expulsión del mundo de las formas vivientes, provocado por la afirmación de la arquitectura racional, de los marcos y molduras, elementos obviamente ‘abstractos’ de la arquitectura clásica”* (Moretti, Abril 1952, pág. 5). Este es uno de los contrapuntos existentes entre Eisenman y Moretti. Mientras Eisenman considera a los edificios como la estructura de un discurso lógico en el que la interacción de proposiciones espaciales y volumétricas interactúan, se contradicen y cualifican entre sí, (que es lo que entiende como lenguaje) y lo perceptual de deja como los aspectos personales del autor de la obra (En cierta medida su propia gramática), para Moretti, el lenguaje se refiere a los mundos expresivos de las diversas artes, en el que tanto forma como figura, operan al mismo nivel de importancia, siempre y cuando pueda seguir ciertos requisitos. Para Eisenman, lo formal se refiere primordialmente a lo conceptual, para Moretti, lo formal se refiere a los mecanismos expresivos del lenguaje artístico. Es por ello, que el punto central de la crítica al racionalismo de Moretti, se puede explicar desde la incomodidad que le genera el *modus operandi* del racionalismo, que entiende un camino para la resolución formal de las obras: El esquema abstracto.

En ese sentido, es importante entender que la reflexión de Moretti, no tiene como objeto central, realizar un ‘revival’ de determinados lenguajes, sino por el contrario, poner en valor los mecanismos de determinados lenguajes. Su interés, se encuentra en entender un lenguaje universal, para la resolución formal de una obra arquitectónica. Su estudio sobre los marcos y las molduras tiene como objeto, poner en valor determinadas relaciones formales existentes tras ellos, sin querer de ninguna manera realizar un ‘revival’ estéril de los marcos. En los marcos, Moretti encuentra la excusa perfecta para entender cómo determinados valores plásticos y figurativos pueden expresar claramente determinadas relaciones formales y conceptuales. Es por ello, que, Moretti, se permite la licencia de hacer una crítica abierta al racionalismo, que defiende un sistema formal de carácter más abstracto. Esto, si se revisa la construcción teórica propuesta por Rowe en su trabajo

antes de 1961, permite contrastar dos corrientes analíticas claramente contrapuestas.

Mientras Rowe, construye un sistema analítico que parte de la reflexión cubista presente en Maestros Modernos como Le Corbusier, desde lo abstracto, Moretti, consciente de la omisión realizada desde este frente moderno, construye un sistema analítico que no solo se concentra en las relaciones formales organizativas de la estructura arquitectónica, sino que también tiene como objeto incluir todos los valores plásticos de la obra estudiada. Producto de este equilibrio de medios, mientras en Rowe hay una primacía del estudio de las relaciones formales y su juego con los valores figurativos, en Moretti, se equilibra la balanza poniendo en igual valor los valores figurativos y formales, y yendo más lejos en la reflexión, dota a los elementos figurativos de valor formal, inclusive con carácter abstracto. Esto le permite construir un marco teórico que opera igualando dos problemas centrales de la reflexión arquitectónica: Lo perceptual y lo conceptual. De hecho, en su artículo titulado, los 'Valores de la Moldura', es posible poner en evidencia esta tensión entre lo figurativo y lo formal (Término conscientemente utilizado por Moretti). La tensión generada por los marcos y las molduras, sienta las bases teóricas de su reflexión: *"La presencia constante, en la arquitectura antigua, de los marcos y molduras indica que estos elementos tenían que cumplir funciones expresivas y formales inequívocas y fundamentales. Dado que en un lenguaje cuando una modalidad sintáctica permanece viva y dominante durante siglos, significa que es connatural a la estructura íntima del lenguaje mismo."* (Moretti, Abril 1952, pág. 5). Tres aspectos son importantes resaltar de este apartado. Primero, el papel de los mecanismos expresivos de la obra arquitectónica, o lo que, en palabras de Moretti, se denomina como el lenguaje. Segundo, asumir de manera objetiva como los elementos expresivos de determinada obra arquitectónica, generan un lenguaje específico, que, si se mantiene a lo largo del tiempo, implica una relación íntima con lo que denomina como la "Estructura misma del lenguaje". Tercero, dar cuentas de cómo, determinados elementos expresivos, tienen la capacidad de hacer evidentes determinadas relaciones formales.

Así pues, aclarando lo anterior, se puede dar cuentas de cómo, el ejercicio de Moretti, no se basa en una descalificación simplista de los modos operativos de la arquitectura moderna, o de la abstracción como mecanismo de pensamiento, sino que implica entender que este tipo de elementos que la arquitectura moderna descalificó de la revisión arquitectónica del proyecto, por tratarse de elementos en apariencia decorativos, genera dentro del

estudio de Moretti, una revisión nueva de los aspectos propios de las relaciones formales que le interesan. De hecho, la pregunta por el lenguaje emerge de manera natural a este cuestionamiento realizado, que de hecho ocupa la totalidad de su primer artículo. A pesar de que Moretti, no profundiza sobre los conceptos propios del lenguaje, sino que da como sentada la discusión, resulta muy importante poner en evidencia que este equilibrio de medios, presente tras la idea de lenguaje, sientan las bases de la reflexión común de estos tres artículos. Revisemos a los temas importantes referidos al lenguaje.

Sobre el lenguaje artístico: Lo formal como mecanismo para la reflexión ejemplar.

La preocupación por los problemas propios del lenguaje artístico, son para Moretti, no los del establecimiento de un campo operativo del lenguaje, como si lo hace Eisenman, sino por el contrario, revelan una preocupación por hacer evidente la reflexión sobre los grandes problemas de un lenguaje común a cualquier arquitectura. Es por ello, que es importante tener en cuenta que la discusión teórica iniciada por Moretti en la Revista Spazio, tiene sus bases en el artículo publicado en Spazio 1 titulado “Eclecticismo y Unidad de Lenguaje” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950). Es por ello, que este primer artículo, actúa a la manera de una suerte de manifiesto personal, en el que Moretti, plantea una agenda teórica que agrupa los grandes problemas de su pensamiento. Se podría decir que los tres grandes temas presentes tras este artículo y que se reflejan de manera consistente en sus artículos posteriores estudiados en esta investigación, son: *El lenguaje, lo Formal y lo ejemplar*.

Empecemos por la revisión al problema del ***lenguaje***.

Como el título de su primer artículo lo indica, la reflexión de Moretti busca enfrentar de manera crítica, el lenguaje universal con los problemas de la expresión personal. Para lograr esto, localiza a la obra de arte como centro de la revisión teórica que realiza del lenguaje artístico, que enlaza con la arquitectura. Esta, es quizá, una de las diferencias con Eisenman, quien, en su tesis, construye su argumento teórico desde la revisión de la forma en relación a la arquitectura, a pesar de que la reflexión conjunta con Geoffrey Scott le permite entender la obra arquitectónica a partir de valores analíticos relacionados con el problema artístico. El mecanismo procedimental que sitúa a la obra de arte como centro de la reflexión le permite a Moretti,

construir una aproximación teórica en la que, la obra de arte puede ser estudiada desde diferentes puntos de vista, que en el caso de sus tres artículos refiere a un nuevo equilibrio de la relación forma-figura, en tanto el lenguaje ya no se adhiere a una tendencia de pensamiento contextual, sino como, mecanismo expresivo de la acción artística: *“Los diferentes mundos expresivos, o lenguajes, de las diversas artes, de la literatura y del pensamiento crítico, no tienen caminos de desarrollo paralelos, pero cada uno pareciera vivir según un ritmo; algunos brillan mientras que otros nacen y mueren: personajes en soledad ambiciosa, viajando en el mismo flujo de tiempo. Su naturaleza algorítmica y cerrada es correcta.”* (Moretti, Julio 1950, pág. 5). Esto, aunque pueda parecer una diferencia menor con Eisenman, marca una pauta de trabajo que amplía el espectro del estudio a una revisión de los valores expresivos que no se limitan a una tendencia contextual, sino a una apertura de los mecanismos arquitectónicos de manera ampliada. Esto en otras palabras, quiere decir, que mientras que para Eisenman el lenguaje refleja una idea puramente conceptual de la arquitectura, para Moretti, los valores expresivos de la arquitectura, siempre y cuando presenten problemas formales, tienen la capacidad de configurar los valores de un lenguaje. En Eisenman, la forma específica solo puede entenderse como consecuencia directa de la forma genérica, y para evitar los juicios de valor subjetivos, somete las condiciones formales de cualquier arquitectura a las relaciones que se desprenden de la forma en su estado genérico. Moretti, por el contrario, iguala la relación entre forma y figura, y otorga a esta última valores de carácter formales, que implican en sí un modo expresivo artístico, o lo que en otras palabras es entendido por Moretti como un lenguaje. Es por ello que, Moretti, revisa el problema de la obra desde la perspectiva ampliada del arte, en tanto, su revisión de los mecanismos expresivos, pueden ser análogos a aquellos que contiene una obra de arte. Sin embargo, para Moretti, no todo lenguaje, es decir todo mundo expresivo, posee una validez específica, y en su artículo en Spazio 1 empieza a dar cuentas de este sistema de relaciones:

“Nace un lenguaje unitario, obra fáustica de pocos espíritus, de un ordenamiento y una clasificación, en fundamental y secundaria, de los parámetros infinitos de la realidad y sus relaciones. (...) Un lenguaje unitario adquiere lo universal cuando su coordinación de parámetros se siente y acepta universalmente. Y esto más los parámetros asumidos como esenciales y sus relaciones consecuentes, son muy limitados en número y se adhieren al espíritu humano en sus leyes operativas fundamentales; cuanto

más los parámetros y las relaciones secundarias no perturban la textura fundamental, sino que derivan de ella asumiendo el valor del contrapunto libre y contingente; cuanto más los elementos que el lenguaje usa para traducir sus sistemas son los tradicionales.” (Moretti, Julio 1950, pág. 5)

Varios temas deben ser resaltados de este apartado puntual. Primero, la idea de lenguaje unitario. Moretti, hace una pregunta similar a la de Eisenman, y Rowe, en tanto, se pregunta por los problemas generales de un lenguaje común a cualquier arquitectura, es decir cuando sus parámetros se coordinan universalmente. Esto es lo que Moretti llama un lenguaje unitario. Segundo, se pregunta por los parámetros generales del lenguaje. Al igual que Eisenman, Moretti coordina los parámetros generales del lenguaje en principales y secundarios. Haciendo un símil con Eisenman, los primeros serían referidos a la forma genérica y los segundos a la forma específica; diferencia fundamental entre los dos, en tanto, mientras Eisenman habla del lenguaje como una condición general, Moretti, construye la idea de lenguaje desde parámetros generales y particulares, pues asume que, los mundos expresivos pueden tener dos caminos que pueden considerarse como divergentes. Tercero, para Moretti, los parámetros tanto principales como secundarios, deben “Adherirse” al “*espíritu humano en sus leyes fundamentales*” para poder entenderse como universales. Esta es una de las principales razones por las que no duda en llamar al fenómeno moderno de la abstracción como un ‘demonio’. En su artículo de Spazio 7, hace una fugaz referencia a este tema, que explica la relación entre lo universal y lo particular: “(...) Uno corre el riesgo de caer en la metafísica de los valores absolutos (...)” (Moretti, Abril 1953, pág. 12). Precisamente, Moretti, para evitar la discusión de lo que Eisenman llama la regla, establece que el lenguaje debe construir por medio de la forma, una suerte de equilibrio de los valores particulares y universales a partir de principios que no cierren a reglas absolutas el conocimiento arquitectónico, sino por el contrario, permitan analizar los valores expresivos de determinada obra arquitectónica. Mediante este principio operativo, Moretti, logra crear un marco operativo para una teoría que permita analizar los valores conceptuales y expresivos de una obra arquitectónica. Este esfuerzo, y la crítica directa al fenómeno moderno de la abstracción, permite a Moretti, revisar el valor de la forma como repositorio de los valores expresivos de una obra sin dar un lugar relevante al problema de la aproximación teórica que se realiza. Un ejemplo claro de esto, se presenta en su artículo de Spazio 6 sobre los marcos. En este, aclara como las molduras y los marcos pueden ser entendidos en este marco de estudio como

modalidades sintácticas connaturales al lenguaje arquitectónico que el racionalismo negó de manera contundente: *“La presencia constante en la arquitectura antigua de los marcos y molduras indica que estos elementos tenían que cumplir funciones expresivas y formales inequívocas y fundamentales. Dado que en un lenguaje cuando una modalidad sintáctica permanece viva y dominante durante siglos, significa que es connatural a la estructura íntima del lenguaje mismo.”* (Moretti, Abril 1952, pág. 6).

Es por ello, que se puede decir que estos tres temas referidos al lenguaje (Lenguaje universal, sus parámetros principales y secundarios y las leyes fundamentales de dicho lenguaje), llevan a la discusión de Moretti, a un segundo problema que permite entender aspectos determinados de su discusión: La forma.

Continuemos con la revisión al problema de la **Forma**.

Para Moretti, la única manera de plantear una revisión crítica de su propio planteamiento del lenguaje, sus parámetros principales y secundarios, y de sus leyes fundamentales, se debe hacer a través de una expresión fundamental, una ‘matriz’ referida tanto a lo *perceptual* como a lo *conceptual*:

“Todo deseo y empuje expresivo encuentra, por lo tanto, en un lenguaje alcanzado, el esquema, la matriz (¿la forma?) para extender sus tendencias, -eficiente- esencial; los residuos expresivos -las relaciones menores- se dejan a la plena libertad de resolución, un contingente que no desvirtúa el orden general.” (Moretti, Julio 1950, pág. 5)

En este apartado de su artículo sobre el lenguaje, Moretti, construye, la idea de forma de una manera muy particular, y significativamente similar a la de Eisenman: La forma se considera una suerte de matriz en la que el lenguaje expresivo extiende sus tendencias; y por lo tanto, los residuos expresivos (Relaciones menores) no entran en esta idea de orden general. Esto sin lugar a duda es uno de los puntos en común con las ideas de Eisenman. Sin embargo hay una diferencia sutil que permite a Moretti, realizar un análisis ampliado de la forma artística y arquitectónica. Mientras que para Eisenman los problemas de la expresión personal son entendidos como una suerte de gramática propia de cada arquitecto, hay un intento contundente por igualar esto a la idea de la resolución perceptual de la arquitectura. En Moretti, este concepto es divergente, en tanto la forma como repositorio de los mecanismos expresivos, permite, que lo perceptual y lo conceptual hagan

parte de una misma categoría analítica. La idea de forma y figura, como conceptos en principio antitéticos, se vuelve ambigua en este esquema, en tanto, un elemento que había aparecido en la crítica propia de la arquitectura moderna como aparente decoración (Los decorados y las molduras) para Moretti, no son mas que expresiones connaturales al lenguaje. Es por ello, que el artículo de Spazio 7 empieza con una frase que podría parecer contradictoria en el marco de una lectura conceptual: *“Una arquitectura se puede leer a través de los diferentes aspectos de su figura, es decir en los términos que expresa: claroscuro, tejido constructivo, plasticidad, estructura de espacios interiores, densidad y calidad de materiales, relaciones geométricas de superficies y otros más extraños, como el color, que de vez en cuando puede afirmarse de acuerdo con las escurridizas leyes de las resonancias. Cada uno de los términos tiene tal conexión con los otros que es casi imposible en ese acto vívido, inestable, oscilante, nunca idéntico, que es la visión de una arquitectura, que se aquiete solo en uno de ellos y solo para viajar.”* (Moretti, Abril 1952, pág. 9). Estos aspectos de la figura, para Moretti, se reflejan en múltiples problemas de la forma arquitectónica, pero vale llamar la atención sobre el punto central del artículo: El espacio interno vacío. Para Moretti, no existe un indicador más claro de las relaciones formales, que, el espacio vacío interno en tanto tiene la capacidad de revelar las relaciones de orden de la forma más que cualquier otro de los aspectos de la figura:

“Hay, sin embargo, un aspecto expresivo que resume con una latitud tan notable el hecho arquitectónico que parece ser capaz de asumir, incluso de forma aislada, con mayor tranquilidad que los demás: me propongo mencionar el espacio interno y vacío de una arquitectura. No es infrecuente observar que algunos términos expresivos - claroscuro, plasticidad, densidad de materia, construcción - se revelan como aspectos, formales o intelectuales, de << materia >>, en su concreción física puesta en juego en la arquitectura y por lo tanto forman un grupo de una cierta homogeneidad y como un todo fuertemente representativo. Ahora note que el espacio vacío de los interiores de una arquitectura contrasta exactamente con este grupo como un valor especular, simétrico y negativo, como una verdadera matriz negativa, y como tal capaz de sumarse a sí misma y sus términos opuestos. Especialmente cuando el espacio interno es la razón principal, o incluso la razón del origimiento de la fábrica, como lo es para la mayoría, se revela como la semilla, el espejo, el símbolo más rico de toda la realidad arquitectónica.” (Moretti, Julio 1950, pág. 5)

Es importante dejar en claro, como el encuentro teórico sobre la forma arquitectónica se produce, tanto en Eisenman y Moretti, en el problema del volumen, pero derivado de este, en el caso de Moretti, el de la superficie (Que en el caso de Eisenman se deriva en la discusión sobre las propiedades de la Forma Genérica, que tiene entre ellos el volumen). Moretti, encuentra en la relación entre estos dos una excusa analítica para explicar de manera concreta el problema de la reflexión sobre los problemas de orden de la forma arquitectónica **(Gráfico 37)**. Es importante notar, como, la preocupación central sobre el volumen, en el caso de Eisenman se produce, como una consecuencia directa de entender al volumen como propiedad generadora de la forma arquitectónica, que, en el caso de Moretti, implica entender al volumen como un sistema de explicación la naturaleza del espacio interior y de su estructura arquitectónica. Sobre esto existe una reflexión que vincula tanto a la noción de forma como de figura, y que, dispara a la construcción teórica hacia la reflexión sobre el equilibrio de medio derivado tanto de lo perceptual como de lo conceptual.

Mientras Moretti se pregunta por los mecanismos expresivos de la forma artística en general, Eisenman, construye una revisión de los mecanismos conceptuales de la forma arquitectónica, como una clara extensión de los mecanismos teóricos de Colin Rowe, pero centrados en una herramienta autónoma que denomina como la forma genérica. A pesar de la aparente diferencia en la aproximación conceptual a los problemas teóricos relativos al proyecto arquitectónico entre los dos autores, lo que resulta interesante destacar, es que, para los dos autores, la meta de sus respectivos estudios se concentra en explicar las características formales que se refieren a la obra arquitectónica. Es claro que, aunque los caminos teóricos sean relativamente diferentes, la meta al final coincide en los dos autores. Eisenman se concentra en el volumen arquitectónico y delimita el estudio de la forma, a la forma arquitectónica, pero su meta es construir un marco de soporte teórico para la explicación de las relaciones formales del proyecto arquitectónico. En Moretti por otro lado, el estudio del lenguaje y la forma se amplía a mecanismos expresivos del arte en general, por lo que las analogías y símiles con la pintura y la escultura no se hacen esperar desde los primeros artículos **(Imagen 178)**. A pesar de que el camino diverge, es claro que, los dos autores buscan establecer un camino teórico que les permita construir mecanismos directos a la idea de proyecto arquitectónico. Lo común entre los dos, es el encuentro en lo formal. Este tema, supone uno de los enlaces vitales para entender la relación entre Eisenman y Moretti.

Revisemos ahora el problema de lo **Formal**.

Varias ideas explican el problema de lo Formal expuesto por Moretti. Pero en particular podemos concentrarnos en una serie de ideas desarrolladas con las imágenes presentes en sus artículos **(Imagen 179)**: Ellas exponen la exploración consciente de principios que permitan estudiar una serie de relaciones precisas sobre determinada arquitectura que Moretti denomina como ejemplar. Lo Formal, en ese sentido, se puede comparar como similar a Eisenman, en tanto permite a Moretti, establecer un sistema de relaciones que permitan el estudio comparativo de determinada arquitectura. Lo formal, explicado de manera explícita en los dos casos se produce como un punto de encuentro teórico entre Moretti y Eisenman.

Precisamente, lo formal, le permite construir a Moretti al igual que a Eisenman, un estudio sobre el lenguaje, una aproximación a la forma como foco para entender el proyecto arquitectónico. La forma, se convierte en el centro de la reflexión disciplinar, y por tanto las relaciones formales se convierten en la pregunta central. Es por ello, que, al igual que Eisenman, Moretti ha incluido una postura sobre la relación de *medios generales y particulares*. Este es uno de los principales valores comunes de la investigación tanto de Eisenman como la de Moretti, en tanto, su estudio equilibra de manera intencionada aquello que para los dos constituye los valores generales.

Sin embargo, y hablando específicamente de las relaciones formales, la diferencia fundamental, se encuentra en la cualificación que Moretti otorga a la figura y sus valores expresivos. Esto, como veremos, contiene en su esencia una nueva aproximación a la idea de lo perceptual y a los valores que es posible otorgar a partir de este. Mientras que Eisenman construye un marco de acción en el cual la forma específica no es una preocupación central, Moretti, genera la necesidad de otorgar a aquellos mecanismos expresivos de la figura un lugar central, que contienen en su esencia relaciones formales específicas. Esto explica en cierta medida, su estudio de la forma incluida la pintura y la escultura, en tanto, le permite explorar sobre lo que entiende como lenguaje, o, *“Los diferentes mundos expresivos, o idiomas, de las diversas artes, de la literatura y del pensamiento crítico (...)”* (Moretti, Julio 1950, pág. 5). Al otorgar un valor de cualidad formal a la figura, convierte al sistema de relaciones figurativas que se desprenden de la forma, en Formales. Al igualar en el mismo plano procedimental a la forma y a la figura, Moretti, despliega un sistema de relaciones que se deriva de manera natural entre los dos. Este es el principal aporte de la relación formal de Moretti, en comparación directa con el de Eisenman. No hay que olvidar, que mientras

Eisenman, realiza un diálogo directo con su contexto que le lleva a construir una derivación teórica de su modelo de pensamiento más cercano al de Rowe, Moretti, plantea un camino diametralmente opuesto al que detecta se puede rastrear en los modelos de pensamiento de los maestros modernos. Para ello, no construye un sistema crítico que simplemente construye una contravía teórica, sino que, complejizando un poco más la operación, busca poner en valor a determinados elementos expresivos de una arquitectura. Para ello, y en esto no hay diferencia con Eisenman, devuelve su mirada a la arquitectura ejemplar.

Así pues, lo formal, busca establecer un modelo de operación, en el que, de manera precisa, sea posible, dar cuentas de las relaciones arquitectónicas que puedan ser planteadas entre figura y forma. Hay que recordar que, para Moretti, la forma en la matriz de acción de los valores expresivos de la arquitectura. En ese sentido, las relaciones entre los dos configurarían un sistema de valores expresivos (Un lenguaje) que diera cuenta de relaciones precisas:

“Intervendremos en nuestras conversaciones con una arquitectura todos los hechos y diríamos todas las aflicciones metafísicas, los cuerpos que la componen; cada uno recitando en su verbo, ya sea de luz o de peso o de medida o de materia o de espacio vacío, ahora llamando a los otros ahora repitiéndose ahora desapareciendo, con una concatenación expresiva en constante cambio, como la luz y los hombres, pero con una congruencia final, un destino ineludible, que es entonces la ordenanza creada de sus relaciones, la estructura del trabajo.” (Moretti, *Strutture e sequenzi di spazi*, Abril 1953, pág. 9)

En este sentido, podríamos afirmar, que, para Moretti, el sistema de relaciones de orden los valores expresivos, es decir su estructura de orden, genera las relaciones formales **(Gráfico 38)**. Por ellos, en estos primeros artículos, se ocupa de explorar una serie de principios formales que le permitirán revisar de manera comparada determinados ejemplos de arquitectura. Lo fundamental se encuentra en estos principios: La *isotropía*¹⁴², que es un punto de encuentro fundamental con Eisenman, la

¹⁴² “El hombre que habita el edificio se considera similar a un dios: reducido a un único ojo vigilante vigilante, en el centro de la esférica 'Redonda'. Este centro palpitante revela otra tensión expresiva del espacio: la simetría iluminadora.

La simetría de los antiguos nos debe ser entendida como una ley gobernada por un eje de dibujo, pero como un punto focal para apartar la fuerza formativa, la semilla, del espacio; punto palpitante en el que el espíritu actúa

estructura de Composición, la ley espacial común y los sistemas de relaciones. Estos principios, que son tomados exclusivamente de los 3 artículos estudiados, contienen un germen de similitud con las propuestas de Eisenman en tanto responden a una lógica teórica que construye principios y no reglas. La isotropía es una de estas aproximaciones muy similares a la idea de forma genérica. Moretti utiliza este principio para hablar de los valores expresivos de la obra de Palladio. Sin embargo, revela una característica propia de las relaciones formales: La noción teórica de un orden que determina sus propias realidades modulada a partir de principios y no reglas. A partir de esta característica de la obra de Palladio, Moretti, establece un principio de acción de carácter formal:

“El hombre que habita el edificio se considera similar a un dios: reducido a un único ojo vigilante vigilante, en el centro de la esférica 'Redonda'. Este centro palpitante revela otra tensión expresiva del espacio: la simetría iluminadora.

La simetría de los antiguos nos debe ser entendida como una ley gobernada por un eje de dibujo, pero como un punto focal para apartar la fuerza formativa, la semilla, del espacio; punto palpitante en el que el espíritu actúa y construye en su espacio isotrópico: esférico o plano.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 6)

Es importante notar como, la isotropía no se toma acá como una regla sino como la derivación de un principio formal: Esto plantea que existe una arquitectura con sus propias leyes inherentes. Los otros principios que se encuentran en estos artículos, se pueden entender como derivaciones directas del sistema de pensamiento de este tipo de planteamiento teórico. Es por ello que, Moretti al hablar del lenguaje evita caer en la metafísica de los valores absolutos. Es claro que, para Moretti, una arquitectura, contiene en su germen la idea de un sistema de orden que estructure todos los valores expresivos de determinada arquitectura.

Al final, y esto es lo importante de la revisión de los artículos de Moretti, todo se resume a cómo es posible plantear un sistema de relaciones que pueda, de una manera u otra, estudiar los valores expresivos. Moretti, tras plantear en Spazio 1, una clara postura sobre los valores de determinado lenguaje arquitectónico, construye, posteriormente, en Spazio 6 y Spazio 7 un estudio

y construye en su espacio isotrópico: esférico o plano.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 6)

de valores que le permitan dar cuenta de este sistema teórico. Las molduras y el espacio interno vacío, le permiten dar cuenta en simultáneo de estos 4 principios teóricos aplicados al estudio de determinadas obras de arquitectura **[Gráfico 38]**. Todo se resume, al desarrollo de un marco de operación teórica que permita, el estudio diferenciado de arquitectura. Estudio comparativo por principios arquitectónicos. Es por ello, que Moretti, plantea una constante con el estudio ejemplar de arquitectura.

Por último, revisemos el problema de lo **Ejemplar**, y la relación que tiene con los valores de la investigación formal.

Desde su primer artículo en Spazio 1, existe un tema que se repite de manera decisiva a lo largo de los otros dos artículos escogidos, y, que determina en cierta medida los alcances propios de la investigación formal propuesta por Moretti: El problema del referente ejemplar.

“Por lo tanto, no es sorprendente que en trabajos rigurosamente enmarcados casi siempre se puedan descubrir diferentes modos de expresión. (...) Los grandes trabajos en espejo de estos períodos son extremadamente simples. La Rotonda del Palladio se puede analizar como ejemplar.” (Moretti, Julio 1950, pág. 5)

Palladio, es sin lugar a duda el referente por excelencia para Moretti, en tanto, observa que en su obra existen innumerables características que cierran los mundos expresivos de determinados lenguajes.

“La madurez expresiva de la 'Rotonda' requirió siglos de tentativas y refinamientos fascinantes: esta abstracción absoluta de la arquitectura como una necesidad de superación, no de disrupción, de utilitas fue intuita y perseguida principalmente a través de la serie de plantas centrales: desde los finos Hadrianes de Piazza d'Oro, desde las formaciones cristalinas de las plantas leonardescas hasta el muy puro Templete de S. Pietro in Montorio, no tan realizado como en el diseño del Serlio. La "Rotonda" palladiana es la culminación de un idioma, como lo fue el Partenón para la brillante serie de templos griegos, y se distingue por una inhumanidad que los templos griegos no conocían.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 5)

Entre estas dos frases existe una propuesta que expone la necesidad de revisar los parámetros de un lenguaje unitario, en medio de una postura teórica ampliada en la que el análisis permite estudiar y contrastar las características de un lenguaje particular y extrapolarlo a otros para revisarlos

en conjunto como parte de ciclos de lento refinamiento, producto de depuración en el tiempo.

Producto de esto, Moretti enmarca la obra de Palladio, en particular la Villa Rotonda, como una suerte de culminación de un lenguaje que vincula la exploración sobre la planta central como depuración de un lenguaje arquitectónico, y en ese sentido lo considera como ejemplar **(Ver imagen 180)**. Es por ello, que Moretti, al igual que Eisenman recurre a la idea gráfica como mecanismo de explicación formal. En la imagen que extrapola a Palladio, Moretti, con la villa Adriana y el templete de Bramante, ha realizado un ejercicio claro de descomposición, que ha permitido revisar una forma específica que cierra una idea de lenguaje particular claramente derivada de los Romanos¹⁴³. El dibujo es para Moretti una herramienta clara de contraste entre medios expresivos que le permite entender comparativamente determinadas arquitecturas, a partir del análisis comparativo que permite abstraer determinados elementos de forma o figura propios de un determinado lenguaje. Al hacer esto, Moretti explora un sistema de orden que no solo se analiza en un momento específico, sino que pone en valor en el tiempo un determinado lenguaje. Un ejemplo latente de esto se encuentra en su estudio sobre los marcos. Los marcos, no son tratados como la exploración sintáctica que revela una salida procedimental propia de un determinado lenguaje, o en otras palabras no son una salida figurativa para enfrentar lenguajes como el moderno al clásico. Para Moretti, los marcos son la evidencia de una depuración formal, de un mecanismo de expresión que revela determinados lenguajes arquitectónicos, y que es posible ver en evidencia como un lenguaje depurado a lo largo del tiempo. Es por ello que el interés de Moretti se concentra en los marcos. Los marcos, tienen la capacidad de revelar una serie de relaciones formales, que no son de ninguna manera, ingenua. Es importante tener en cuenta, que, el estudio formal adquiere su valor mediante el estudio comparado de determinada arquitectura. Para Moretti, el valor principal de cualquier arquitectura se encuentra en su valor como un lenguaje expresivo, en tanto, es comparable y por tanto se puede rastrear en el tiempo. El orden arquitectónico como un

¹⁴³ "Grecia no tenía arquitecturas internas del alcance y la importancia que los romanos promovían. Las columnas del templo griego encierran en sus rectángulos hojas de sombra que parecen nacer de las entrañas de la tierra para envolver y formar los infalibles sacellos. La arquitectura griega era un algoritmo de estructuras golpeadas por el sol, era una lógica de la luz y al mismo tiempo una sombra de formas desconocidas donde vivían los dioses. La meseta, la brillante bóveda del cielo, es el espacio extrovertido y admirable que encierra la columnata del templo." (Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952, pág. 18)

factor general de valores arquitectónicos, no se plantea como un factor aislado, sino que responde a una condición de continuidad en el tiempo.

Esta observación, en la que los medios generales se trasladan al análisis en el tiempo, permite a Moretti, poner en valor determinada arquitectura, alejando la interpretación del gusto personal, y añadiendo al análisis, la variable compleja del estudio retrospectivo. El lenguaje, empieza a contener un sentido de profundidad que no se limita al carácter operativo. En ese sentido, la distancia y la lejanía con el marco teórico propuesto por Eisenman se hace notable: Por un lado, la cercanía se establece cuando un determinado lenguaje, toma valor a través de la comparación de varias arquitecturas. Por otro lado, en “The Formal Basis of Modern Architecture” se establece una distancia en términos del estudio retrospectivo en tanto, el lenguaje propuesto en su tesis, aunque se presente universal, es solo aplicable a un marco de estudio moderno, en tanto, abstracto. El matiz de la comprobación analítica, no posee para Eisenman valor por fuera del marco de los maestros modernos, así se intente presentar contraejemplos de distintas épocas. Esto, permite a Moretti, realizar operaciones teóricas que se encuentran fuera del alcance propio que Eisenman ha propuesto a su tesis.

En este sentido, el estudio ejemplar, sirve a Moretti, para enfrentar lenguajes específicos (Medios expresivos específicos) a desarrollos arquitectónicos en el tiempo. Esto, se ve reflejado, en los dibujos analíticos, en donde, se hace notable la utilización de un sistema analítico referido a la unión de dos grandes mundos en simultáneo: Primero, la postura teórica que explora los parámetros de un lenguaje artístico **(Ver gráfico 37 y 38)**, mediante el cual, se entiende el estudio ejemplar como mecanismo para revelar no solo un sistema de lento perfeccionamiento de un lenguaje, sino su validez como sistema de orden, o arquitectura. Segundo, la implementación de un lenguaje particular, referido al *dibujo*, mediante el cual, se ponen en evidencia el diálogo de los elementos expresivos propios de un lenguaje.

Es importante presentar tres ejemplos específicos de esta relación, para dar cuentas de estas dos ideas:

La *primera relación ejemplar*, se produce en su estudio sobre el lenguaje en relación a la forma, donde, la exploración del espacio interno Romano, le permite a Moretti, construir una sucesión de lenguajes expresados por medio de la centralidad (presentados a través de plantas con relaciones entre piezas específicas de cada arquitectura) y presentar a Palladio como la culminación (o el punto álgido) en la arquitectura del espacio interno central: “(...) desde los finos Hadrianes de Piazza d'Oro, desde las formaciones cristalinas de las plantas

leonardescas, hasta el muy puro Templete de S. Pietro en Montorio, no tan realizado como en el diseño del Serlio. La "Rotonda" palladiana es la culminación de un idioma (...)" (Moretti, Julio 1950, pág. 5). De hecho, Moretti, utiliza las plantas de estos proyectos para evidenciar esta condición **(Ver imagen 180)**. Cada planta posee una función específica para el estudio del lenguaje, que, en este caso, es la estructura de orden en planta entre basamento, columnas y muros. Lo que plantea Moretti, es el estudio de una revisión de la evolución en las relaciones entre estas piezas, que podríamos denominar como relaciones formales. La idea de Forma prima en la revisión analítica en la que Moretti utiliza el dibujo. En cada una de estas representaciones gráficas, es posible dar cuenta de relaciones sobre problemas formales específicos de un lenguaje, que en este caso se refieren a la centralidad interior. En cada una de las plantas, existe una relación claramente estudiada con respecto a los problemas formales que se quieren resaltar. Moretti ha realizado un ejercicio de abstracción en el que el lenguaje central, es ejemplificado mediante el estudio de las relaciones entre estas piezas. Esto, configura un ejercicio de revisión formal de corte analítico, que está posibilitado de manera directa por la comparación ejemplar. Es quizá por ellos que la revisión analítica propuesta por Moretti¹⁴⁴, se establece como sistema de operación por medio de la comparación ejemplar y de la comparación por parámetros. Si se revisa la imagen anterior **(Ver imagen 180)** se hace evidente cómo Moretti, al querer poner en valor la obra de Palladio, con relación a un determinado sistema expresivo, construye un mecanismo gráfico en el que la relación de color, permite dar cuentas de la villa Rotonda de Palladio como una suerte de conjunción de los valores presentes en los otros dos proyectos. Algo similar realiza Eisenman en la imagen incluida en su artículo editado en "Diagram Diaries" titulado "Diagram: An original Scene of Writing" (Eisenman P. D., Diagram: An original Scene of Writing, 1999) en el que el mismo Palladio es incluido como una conclusión de relaciones formales específicas **(Ver imagen 181)**. En el artículo de Spazio 1, el dibujo en Moretti, actúa de una manera similar a la que Eisenman expondrá años más tarde en sus investigaciones sobre la interioridad y anterioridad arquitectónica que resume en el concepto de diagrama¹⁴⁵. En la imagen de Spazio 1, Moretti se concentra en presentar

¹⁴⁴ "Esta investigación "diferenciada" está en el sentido lógico totalmente justificada ya que no se deriva de las interpretaciones solas de los espacios, sino de la comparación de ellos a través de parámetros que, una vez asumidos, permanecen, exactamente o no, siempre iguales. Por lo tanto, establecer las cuatro cualidades o parámetros de los volúmenes internos en ellos solo será el análisis" (Moretti, Strutture e sequenzi di spazi, Abril 1953, pág. 13)

¹⁴⁵ "Si en la interioridad de la arquitectura existe una condición potencialmente autónoma que todavía no esté socializada e historizada, entonces los diagramas no necesariamente comienzan nuevos temas disciplinarios o

un sistema de relaciones formales, que tiene como objeto, establecer las propiedades de un determinado lenguaje, y, en este sentido, es importante tener en cuenta que el color es trabajado como mecanismo de presentación de la idea del lenguaje aplicado al contexto de lo ejemplar estudiado como un valor de un determinado lenguaje analizado desde la idea de forma como evolución en el tiempo.

La *segunda relación ejemplar*, se produce en su estudio sobre el lenguaje en relación a la idea de lo formal. Esta, se encuentra contenido en su artículo de Spazio 7, en sus estudios sobre el espacio interno vacío. En este, existe una exploración de arquitectura ejemplar intencionadamente comparada. De hecho, Moretti, no pierde la línea sobre la exploración de la arquitectura monumental Romana, de la que, estudia en este artículo en particular, la estructura de orden del espacio interno vacío **(Ver gráfico 37)**. En el desarrollo de su marco de acción teórico, el espacio interno vacío es considerado como el signo de una realidad arquitectónica compleja en tanto, se asume mediante este, se relacionan todos los aspectos expresivos de una arquitectura. Sin embargo, el foco del estudio localiza la preocupación central, en las relaciones formales que nacen del espacio interno como lenguaje que es motor de lo formal y no en el espacio interno *per se*. Para ello, se propone revisar un repertorio que revista las cualidades de lo que le interesa: *“Pensamos en los baños de Diocleziano, el Santo Spirito de Brunelleschi, la Basílica de S. Pietro, algunas iglesias de Guarini, parece claro que los espacios interiores de estas fábricas en las que se combina el gran acto de la arquitectura, un acto destinado a un número más extenso de hombres, ser, por esta premisa de universalidad, cortado en la vida del espíritu humano más elemental y constitutivo.”* (Moretti, *Strutture e sequenzi di spazi*, Abril 1953, pág. 13). En este caso, Moretti, plantea una pregunta de investigación que toma como centro de la reflexión a un aspecto expresivo particular, y a partir de este, plantea una exploración de las condiciones de orden de estos referentes escogidos, con el fin de establecer un valor determinado a este tipo de lenguaje. Moretti, de manera consciente, establece como sistema de investigación una relación que parte de un puente histórico, que vincula el desarrollo del espacio exterior desde Grecia con el templo, pasando por la exploración interior de la casa

sociales. Sin embargo, los diagramas pueden ser usados para liberar su autonomía para comprender su naturaleza. Si esta autonomía puede definirse como singular, a partir de la relación en arquitectura entre signo y significado, y si la singularidad es también repetición de diferencia, entonces deberá existir alguna condición de la arquitectura para que sea repetido de manera diferente. Esta condición existente puede ser llamada interioridad en la arquitectura. Cuando no hay interioridad, esto es, si no hay relación entre la interioridad y el diagrama, no existe la singularidad que define la arquitectura.” (Eisenman P. D., *Diagram: An original Scene of Writing*, 1999, pág. 97)

tradicional helénica, con el espacio interior Romano desde el clásico hasta el Barroco.

Este contraste, que busca presentar una relación formal de carácter temporal sobre el problema del espacio interno, toma como referente principal el estudio de Villa Adriana y lo contrasta con ejemplos romanos (Como la Casa del Poeta en Pompeya), ejemplos del renacimiento (Como el palacio Ducal de Urbino de Francesco di Giorgio, la Basílica de San Pedro de Miguel Ángel, El Palacio Farnese de Miguel Ángel, el proyecto para la Iglesia de San Giovanni de Miguel Ángel, la Villa Rotonda y el Palacio Thiene en Vicenza de Palladio), ejemplos del Barroco (Como la Iglesia de Santa María de la Divina Providencia de Guarino Guarini) y la Arquitectura Moderna (Como la Casa Tugendhat de Mies Van der Rohe). Sin embargo, lo que se quiere señalar, más que presentar una lista de la cantidad de ejemplos incluidos en su artículo, es evidenciar, que las relaciones formales estudiadas, llevan a Moretti a desarrollar y utilizar dos tipos de relaciones gráficas específicas referidas al estudio Formal del lenguaje sobre el espacio interno.

Primero, existe una exploración principal que busca explicar de una manera sencilla las relaciones formales que se pueden encontrar en el espacio interno vacío. Esto se ve reflejado en el artículo, en lo que Moretti denomina como estructura de espacios interiores. Esto, tiene como objeto presentar, el sistema de relaciones que explica el espacio interno vacío como un encadenamiento de 'Unidades espaciales'. En otras palabras, se presentan las maneras en los que volúmenes de espacios internos vacíos se conectan entre sí. Esto lo lleva a construir maquetas de volúmenes sólidos que *invierten* las relaciones del espacio vacío a lleno para presentar claramente las ideas. Moretti, al ser consciente de que este medio de expresión del lenguaje, viene del mundo romano, busca definir sus relaciones básicas y sus transformaciones formales en el tiempo, y define a través de los sólidos platónicos esta idea. El resultado gráfico se refleja en una serie de plantas que presentan las relaciones formales en Rojo, y las relaciones espaciales resultantes en maqueta volumétrica, resultantes de vaciar concreto al interior de maquetas. Los proyectos comparados de manera formal presentan, como se mencionó, los sistemas de relaciones básicos, principalmente a través de San Pedro, El Palacio Thiene, la Villa Rotonda de Palladio, la villa Adriana en Tívoli y el Palacio Ducal **(Ver imagen 182)**.

Segundo, y derivado del primer sistema de representación, existe un estudio gráfico de estas relaciones formales que Moretti detecta en el espacio interno vacío, y que se refleja en una prolongación gráfica del estudio en maquetas volumétricas, generado por medio del estudio restrictivo de

representaciones gráficas planares. Las representaciones literales de los volúmenes vaciados del espacio interno, son calificadas por Moretti, a manera de resultados en representaciones planimétricas mediante un sistema que ya estaba desarrollando desde Spazio 1, y que se relacionaba con un sistema analítico, en el que la abstracción guiaba el camino a la descomposición de la planta para resaltar ciertos elementos **(Ver imagen 180)**. La abstracción en este caso, estaba guiada a la presentación explícita de las relaciones formales, que en su artículo de Spazio 7, conduce a Moretti a desarrollar un sistema gráfico muy similar a la idea de diagrama de Rowe. Sus plantas de Spazio 1, aunque son abstracciones de ciertos elementos, tienen la cualidad de dialogar entre sí para establecer un sistema de relaciones precisas. Derivado de este sistema de abstracción, sus representaciones de Spazio 7 poseen la particularidad de revelar un sistema de relaciones en el que la planta ya no tiene la necesidad de dialogar con otras para presentar relaciones, sino que además, expresa por medio de herramientas gráficas y textuales, presenta un preciso sistema de relaciones arquitectónicas derivadas de su marco teórico. En este caso, las plantas apoyan las maquetas volumétricas con el fin de presentar sobre esta representación del sistema volumétrico interno, la evidencia literal del sistema de relaciones **(Ver imagen 183)**. Las representaciones planimétricas permiten a Moretti, no solo concretar un sistema de abstracción preciso, sino que, además, apoyan a la presentación literal de la idea calificando y cuantificando sus relaciones. Esto, se presenta en el mismo artículo de Spazio 7 como una revisión de las relaciones formales por medio de las plantas de la Casa Tugendhat **(Ver imagen 184)** y la casa del Poeta **(Ver imagen 185)**: La maqueta, ha posibilitado la aparición de una presentación generalizada de esta inversión que busca explicar un medio expresivo (En este caso el espacio interno vacío) que reúne todas las cualidades conceptuales de una arquitectura, y que posibilita entender un sistema de relaciones formales, en el que la planta, presenta a manera de mecanismo literal de lo formal. Todo esto, permite construir un sistema de relaciones que explica la idea formal, que cada arquitectura presenta de una manera específica, explorada por Moretti en su artículo de Spazio 7 y que se resume en la exploración y relación de tres temas centrales de lo Formal: *Espacio, Forma y Efecto o relación formal* **(Ver gráfico 39)**.

La *tercera relación ejemplar*, se produce en la continuación de su estudio sobre el lenguaje, en relación a un mecanismo expresivo que presenta la dialéctica de lo perceptual y lo conceptual. Esto, se encuentra desarrollado en su artículo de Spazio 6, en donde la revisión crítica de los marcos y las

molduras, permite a Moretti analizar una serie de relaciones formales, que como en el caso del espacio interno vacío permiten identificar las relaciones completas de una arquitectura. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre los mecanismos expresivos que se pueden explicar desde el espacio interno vacío, a los que se presentan desde los marcos y las molduras. Mientras que, para Moretti, el espacio interno vacío puede representar las relaciones formales mediante las cuales se produce el enlace y estructura de orden de una arquitectura, los marcos y las molduras representan la oportunidad para revisar una condición que presenta ideas propias del lenguaje arquitectónico: Las relaciones formales que se desprenden del control perceptual y conceptual de los elementos sintácticos. Esto sucede, porque Moretti llega a la conclusión de que cuando una modalidad sintáctica se repite en el tiempo, evidencia un lenguaje inherente a la arquitectura. Los marcos, como el espacio vacío, son para Moretti una suerte de representación de la realidad completa de una obra arquitectónica:

“La presencia constante en la arquitectura antigua de los marcos y molduras indica que estos elementos tenían que cumplir funciones expresivas y formales inequívocas y fundamentales. Dado que en un lenguaje cuando una modalidad sintáctica permanece viva y dominante durante siglos, significa que es connatural a la estructura íntima del lenguaje mismo. Algunas de estas tareas y funciones, es decir, los valores de las molduras, me parece que las he identificado de la siguiente manera.” (Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952, pág. 5)

Para Moretti, los marcos son *elementos* que cumplen funciones *formales y expresivas* inequívocas. Esta distinción fundamental entre Eisenman y Moretti, entre la consideración de la idea de elemento, y la idea de función expresiva, podría construir en apariencia una distancia teórica insalvable, pero en realidad no es más que una distinción operativa de carácter menor. Lo que si supone una distancia se encuentra en el carácter teórico de trasfondo presente tras la idea de los marcos y las molduras.

“El comienzo del arte moderno no figurativo coincide con el tiempo de la expulsión del mundo de las formas vivientes, provocado por la afirmación de la arquitectura racional, de los marcos y molduras, elementos obviamente <<abstractos>> de la arquitectura clásica. Se pueden encontrar al menos dos razones del fenómeno singular. Una era que a través de la academia neoclásica o los condes desviados de la libertad muy sólida, las molduras se reducían a una estúpida atracción de formas, a una repetición vacía de formas; y esos complejos poderosamente expresivos, de claroscuro largo y recto o curvo, tomas de luz y sombra, levantar y retirar de la materia, que del siglo XX representaba solo la realidad del <<Marco>> de señal verbal, pertenecía a un paisaje objetivo cansado, al menos no de un árbol, de una

figura. El otro nace del tipo particular del artista o el arquitecto moderno, especie europea, con una estructura predominantemente intelectual, que juzgaba las molduras y la decoración en general en los significados y valores del siglo XIX y razonaba con lógica y literatura arquitectónica; para formular como irreconciliable la <<decoración racional>> de la oposición, sin darse cuenta de qué significados erróneos y banales se dieron a estas dos voces.” (Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952, pág. 5)

Esta frase con la cual inicia su artículo, juega un papel determinante en la idea operativa que lo distancia con “The Formal Basis of Modern Architecture”, y que explica el interés que Eisenman, sugiere años después sobre los artículos de Spazio 7, como antecedentes fundamentales y generadores de la tesis. Lo *primero* que hay que señalar, es la idea principal mediante la cual Moretti inicia su artículo sobre la moldura. En este, se expone de manera definitiva como el marco, es una manifestación de un valor abstracto y claramente formal. Al hacer esto, iguala los valores perceptuales a los conceptuales, lo cual, en principio, supone una distancia con Eisenman, en tanto para este, los valores formales de carácter conceptual, aunque se reflejen en el carácter de la obra, no se encuentran en lo que este llama como la forma específica. Para Eisenman, el carácter específico se refiere únicamente a la resolución perceptual de cada obra, lo que sugiere una suerte de carácter no objetivo de los aspectos específicos. Para Moretti, aunque esto puede parecer similar en tanto el marco, hace parte de la realidad perceptual de la obra, no representa en realidad su carácter subjetivo, pues se puede entender como un *elemento* abstracto. Esta postura de la tesis de Eisenman, refleja una idea claramente antitética y tradicional de la forma de aproximarse al conocimiento disciplinar, puesto que esto, siendo una clara derivación del pensamiento abstracto de los maestros modernos y de la influencia de Rowe, no permite dar cuentas de un diálogo directo con la idea de perceptual-conceptual, que como hemos visto es definitiva para el mismo Eisenman. *Segundo*, implica entender, que estos elementos de carácter aparentemente secundario, al entenderse como abstractos, pueden explicar la realidad formal de una arquitectura. Para Eisenman, esto puede suponer una distancia, en tanto, la idea de lo formal se refiere a un antecedente genérico en el sentido estricto y lo específico se deriva de este. Sin embargo, para Moretti, como lo presenta en su artículo de Spazio 1, la arquitectura se puede leer a través de los diferentes aspectos de su figura¹⁴⁶. Esto, impone sobre la realidad de la obra,

¹⁴⁶ “Todo es visible y se comunica con nosotros en su superficie. Y el discurso o canción de una superficie de arquitectura antigua se concentra, entre las pausas de espacios silenciosos, en las molduras y en esas corrugaciones geométricas, como los surcos de un eje dórico, o en formas muy libres como los jefes, admirables,

la idea de lo formal como producto de la relación entre lo perceptual y lo conceptual **(Ver gráfico 38)**. Esto, implica un esfuerzo de Moretti, por alejarse de las reflexiones teóricas propias de la arquitectura moderna, que dentro del marco conceptual de Moretti parecen haber aprisionado al pensamiento arquitectónico dentro de lo que llama el “*demonio del racionalismo*” que es claramente, una crítica a la abstracción como mecanismo operativo de la arquitectura.

Esto se deriva de una doble postura que en la que es necesario, tal y como Eisenman lo sugiere, que la obra de arquitectura, sea entendida como única y cómo producto de reflexiones particulares que aplican para cada obra. Cada obra al entenderse como única en cierta medida, ‘*congela*’ mediante unos mecanismos expresivos concretos, un estado particular de un lenguaje. Esto, que implica una postura disciplinar particular, posee una cercanía con Eisenman que es importante revisar, en tanto, para Eisenman, cada obra, en su unicidad contiene unos determinados mecanismos de pensamiento que sirven al fin de la evolución de la disciplina.

Arquitectura como concreción disciplinar: Entre lo racional y lo artístico.

Uno de los enlaces propios entre Moretti, Eisenman y Rowe se encuentra precisamente en la idea de la obra de arquitectura como única en sí misma, y por tanto única e invaluable en su especificidad. Esto, que Moretti explora en su artículo de Spazio 1, se presenta como una forma de *Concreción*:

“Pero otro valor más poderoso tiene los marcos en una arquitectura: la capacidad de espesar al máximo el sentido de lo concreto, el sentido de existencia, de la realidad objetiva. Yo preciso este pensamiento. Después de observaciones y comentarios repetidos, creo que tengo una clara conciencia de un fenómeno que debería ser inmediatamente obvio: una obra de arte es tal como transmite, expresa en sí misma, un sentido de realidad, de concreción, tan aguda como ningún elemento del mundo de la naturaleza logra posar: la excepción de las figuras amadas.”
(Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952, pág. 5)

Este mecanismo operativo para pensar la disciplina, en el que la obra de arquitectura se reconoce como única en sí misma, y que se encuentra muy cercana a la idea de arte expuesta por Carlos Martí Arís, permite a Moretti realizar una serie de operaciones teóricas precisas. La principal, es dar cuenta

donde la materia corroída agita como una corriente oscura, del palacio de Colloredo en Mantua.” (Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952, pág. 12)

de la realidad de la disciplina en términos de la obra de arquitectura. Al entender que cada obra de arte codifica un conocimiento específico que la hace única, se puede dar a entender una operación teórica en la que la obra de arquitectura, debe ser analizada para ser entendida. Sin embargo, a Moretti, no le interesa profundizar sobre este aspecto en tanto el análisis aparece como mecanismo principal de explicación en sus artículos. De esta manera, Moretti, introduce al lector a esta idea de disciplina de manera no explícita. A pesar de esto, Moretti se encarga de afirmar a la obra de arquitectura como una concreción particular en sí misma a lo largo del artículo. Para Moretti, las molduras tienen la capacidad particular de revelar este sistema de concreción que a Moretti le interesa.

Lo anterior, aunque pueda parecer un contrasentido, contiene en los artículos de Moretti, una operación teórica de una capacidad ilimitada y altamente eficaz. Esto sucede principalmente por dos razones: La primera, permite analizar cualquier arquitectura independiente de su estilo o valores plásticos específicos (que recordemos es el fin de Eisenman), y segundo, porque sin invocar ninguna corriente intelectual específica, construye un mecanismo que es en cierta medida independiente, y por tanto libre de prejuicio arquitectónico. En este sentido, la realidad concreta y objetiva de las obras, expresada por medio de los marcos, al ser igualada a los mecanismos expresivos, dotan a la arquitectura de un valor único que no se condiciona únicamente a la abstracción. De esto es posible deducir el valor del ejemplo como mecanismo de análisis teórico. Eisenman, aunque trata mediante los medios teóricos de los cuales dispone al realizar el desarrollo de su tesis de Doctorado, un análisis válido para cualquier arquitectura, construye un mecanismo que, por la filiación teórica que posee, limita su modelo teórico a una arquitectura que obedezca al modelo de la abstracción, lo cual en Moretti no es un impedimento de ninguna naturaleza. Aunque Eisenman logre incluir ejemplos secundarios en los que demuestra que la naturaleza conceptual de las obras es fundamental para la comprensión de la misma, no puede evitar, por la construcción misma de la teoría que desarrolla, que su método analítico sea limitado para arquitectura que no sea moderna. Esta, principalmente, es la razón por la cual Eisenman encuentra una validez importante en el modelo teórico de Moretti, y por lo cual la influencia de los artículos de la revista *Spazio*, será definitiva, aunque su presencia, sea más bien sutil al interior de la tesis. Esto se verá reflejado en los dibujos de apoyo secundarios que se presentarán en la segunda parte de este capítulo.

Sin embargo, es importante recalcar sobre dos aspectos más de esta relación que desarrolla Moretti, y de la cercanía que esto implica con Eisenman. Primero, la relación de medios generales y particulares, y segundo, derivado de este mismo, el estudio ejemplar. El primero ha permitido a Moretti el segundo. Se podría decir, que en estos artículos que Eisenman utiliza a lo largo de los años, se encuentra una suerte de agenda teórica desarrollada por Moretti: La agenda para un estudio restrictivo de la historia de la arquitectura en términos del análisis. El objetivo último de Moretti, no quiere limitar su mecanismo analítico a la idea de abstracción o a los ejemplos de la arquitectura moderna, y tampoco asume una postura contextual en la que busque abandonar un determinado modelo de pensamiento (A pesar de que es clara la lectura y crítica a la abstracción), sino que busca es la comparación con la variable temporal que permita estudiar conjuntos de ejemplos en relación a valores expresivos. De hecho, en su artículo realizado para una ponencia sobre arquitectura religiosa en 1961 presenta de manera explícita esta idea:

“Si las estructuras de cada uno de los valores fundamentales son isomorfas entre ellas, entonces en cierto modo resultaría legítimo leer una obra de arquitectura intentando identificar su ritmo de fondo dando preferencia sólo a uno de esos valores. (...) Y si se puede realizar la lectura de una obra basándose en uno o varios de estos valores, es también posible hacer una historiografía de la arquitectura desde la evolución de dichos valores: una historiografía orientada hacia la evolución espacial, hacia la evolución estructural, hacia la evolución del plasticismo pictórico, o del claroscuro, etc.” (Moretti, Espacios-luz en la arquitectura religiosa (la luz y su anverso), 2013, pág. 6)

El mecanismo procedimental, tiene su base en la unión a conveniencia de una pareja dialéctica que, como presentada por Rowe, podría decirse se concilia solo en función de uno de los lados: La pareja dialéctica *razón – percepción*. Sin embargo, en Moretti estos dos conceptos poseen una suerte de relación a manera de pares de igual jerarquía, que permiten realizar una revisión de aspectos formales de la arquitectura, al mismo tiempo que se proveen explicaciones de aspectos perceptuales.

“Entonces se convierte en un hecho externo y objetivo y eso es cultura. Los otros lenguajes apagados regresan a sus pares o, mejor dicho, se nivelan; luego reafirman como protagonistas esos pequeños algoritmos expresivos que en el período de su plenitud se dejaron a la libertad del individuo. Estos

son los períodos sin lenguaje unitario universal que, por lo tanto, se expresan en un lenguaje compuesto e intercambiable. Es eclecticismo, es decir, desapego de la Palabra.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 7)

La reflexión de Moretti, se concentra en entender los problemas generales del lenguaje artístico y su relevancia dentro del lenguaje arquitectónico. Su primer artículo que actúa a la manera de un manifiesto personal sobre la arquitectura, tal y como la concibe Moretti, contiene la base de los mecanismos teóricos que servirán para dar cuenta de los problemas generales y específicos del lenguaje. Como es posible ver en la reflexión particular de Moretti **(Ver gráfico 37 y 38)**, los problemas generales y particulares de la arquitectura, se resumen en la tensión de dos problemas: Del lado de lo general, la idea de orden, del lado de lo particular, la idea de expresión personal. Sin embargo, el problema no se concentra única y exclusivamente en el problema del orden. Para Moretti, la idea de orden se revela por medio de la de lenguaje mediante el equilibrio de la relación percepción - concepto. De hecho, si se realiza un ejercicio de síntesis de las ideas que Moretti construye en los 3 artículos, es posible encontrar que existe una tendencia a desarrollar los mecanismos, mediante los cuales Moretti iguala lo conceptual a lo perceptual. Esto explica, entre otras cosas, su idea de lenguaje como medio expresivo. Es por ello, que esta estrategia, evita dar jerarquía teórica al problema conceptual de la idea arquitectónica, y le permite dar cuentas de cómo la arquitectura tiene la capacidad de transmitir ideas tanto por lo conceptual, como por lo perceptual. Esto, es un camino que, en el marco operativo general de la arquitectura moderna, no era relevante, en tanto lo perceptual se asociaba a la idea académica del gusto, o el valor subjetivo. Aunque es claro que arquitectos como Le Corbusier, trabajan en parte de su obra los problemas perceptuales, solo basta recordar algunos de sus textos en donde lo perceptual se iguala a la idea de gusto y estilo: *“La arquitectura no tiene nada que ver con los ‘estilos’. Los Luis XIV, XV, XVI o el gótico, son, con respecto a la arquitectura, lo que una pluma en la cabeza de una mujer: A veces resultan lindos, pero no siempre”* (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, pág. 18). En este sentido, Moretti, no trata la discusión académica del orden, y tampoco la aborda tal y como la propone Eisenman desde sus bases conceptuales, pero sí existe una similitud al buscar dar cuenta de los mecanismos que puedan explicar y producir la forma arquitectónica. La operación de Moretti, al alejarse de los mecanismos de la reflexión teórica estrictamente moderna, o del racionalismo, como la llama,

busca equilibrar los medios generales y particulares y dotar a la relación percepción – concepción, un peso igual en la balanza teórica. Moretti, a partir de este equilibrio (en donde el orden es la preocupación principal que articula a la forma con los diferentes mundos expresivos, o lenguajes para dar igual importancia a los problemas perceptuales y a los conceptuales) construye una segunda preocupación: Lo que denomina como la *investigación diferenciada*, que es en otras palabras la idea de comparación de ejemplos de diferentes momentos históricos y a través de medios expresivos particulares. Para Moretti, este mecanismo de comparación ejemplar, se presenta como el camino válido para establecer la relevancia de un determinado lenguaje. Sobre lo anterior bastará mostrar cómo, por ejemplo, su investigación se concentra en el contraste de dos mundos expresivos particulares: El exterior y el interior. En ese sentido, Moretti, contrasta a lo largo de los tres artículos, la tensión donde prima el desarrollo de la superficie exterior y/o la superficie interior reflejada en la idea de volumen, que también llama espacio interno vacío, y que, en otras palabras, revela su preferencia por el estudio de ejemplos de la arquitectura occidental, que se deriva del lenguaje desarrollado desde la influencia romana y griega¹⁴⁷.

La preocupación principal de Moretti, se centra en presentar un lenguaje arquitectónico, es decir los mundos expresivos, sin importar su filiación intelectual o estilística, pero validado por el tiempo y los ejemplos: Esto es lo que denomina como orden, la idea de validar un lenguaje por medio de la comparación ejemplar en el tiempo. Pareciera ser que, para Moretti, existe una importancia central en el desarrollo de los mecanismos de una historiografía a partir del análisis de ejemplos mediante principios arquitectónicos.

Para ello realiza una operación que busca *invertir* los valores de la crítica arquitectónica de los años 50: Da la espalda a la abstracción, en lo que llama el Racionalismo, y propone una revisión de valores teóricos que incluyan tanto a la abstracción como otros. Un ejemplo de esto, aparece al concebir el espacio como volumen, en tanto esta idea, permite revisar la idea de espacio

¹⁴⁷ “Solo Europa, creemos, debería saber cómo dar nueva unidad a los idiomas; porque en él solo nacen y son poderosas las fuerzas opuestas que generaron la crisis del mundo moderno, nacidas de la historia crucial de su pensamiento, de sus diversas tradiciones, de su amplia cultura, de las condiciones del hambre y las guerras que el persiguen, desde la ambición y los odios de sus hombres, desde la piedad y la religión de sus antiguos, desde la belleza de los lugares. Fuerzas y elementos que, si se ordenan y resuelven, podrán construir ese nuevo lenguaje, incluso de un solo arte, que habría aportado reflexiones sobre toda la estructura del mundo civil. Un europeo, ¿solo un italiano? Puede reflejar la constelación de relaciones puras que el joven Gaulois encendió sobre el temblor de las hojas de un manzano, en el viento de la noche.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950, pág. 7)

por medio de una revisión propia la teoría arquitectónica del momento, pero mediante esta misma idea debate con los mecanismos perceptuales propios de la expresión, la idea de espacio como puro mecanismo expresivo abstracto.

De esta manera Moretti, sin alejarse de la idea del lenguaje de la arquitectura como una derivación de la implementación del lenguaje artístico, construye un marco de acción analítico, que se deriva de una postura teórica, que a partir del estudio particular de los medios de manipulación perceptuales y conceptuales, le permite abarcar un sistema analítico de mayor marco de acción.

iii. Conclusión a la influencia: Dos modelos referenciales, una operación.

En los dos apartados anteriores, ha sido presentada una revisión puntual de dos autores a través de sus artículos, que aparecen bajo la lente de un aparente discurso secundario, dentro de la línea argumental principal de la tesis de Eisenman, pero que, contienen un papel definitivo dentro de la construcción del argumento teórico que desarrolla al interior de la tesis. Esto, sucede porque entre los dos existe una suerte de construcción común, que contiene una operación específica que sirve a los fines de Eisenman. Esta operación, se hará *explícita* al interior de la tesis, y será definitiva en la concepción de lo que para efectos de esta investigación podrá ser entendido como un *artefacto*. Hay que recordar, que la analogía que realiza Eisenman de su tesis con un artefacto, tiene una relevancia específica para esta investigación, en tanto, se asume que el artefacto, permite entender la tesis desde su capacidad operativa en términos teóricos. De hecho, la capacidad operativa que se encuentra en el artefacto, está implícita de manera directa en los argumentos que estos autores desarrollan en el grupo de artículos presentados anteriormente. Esta operación común a los dos autores, se puede encontrar desarrollada en la idea de lo formal.

De hecho, existen una serie de ideas comunes que se aglutinan en torno al problema de lo formal. Tanto para Rowe como para Moretti, el problema de lo formal se puede definir desde una aproximación al mundo de las relaciones propias de la forma, que tienen como fin explicar los problemas de orden general y particular de cualquier arquitectura. Lo formal, da cuentas de la totalidad de la obra, y los mecanismos para descifrarlo, son en su totalidad analíticos. Para Rowe, lo formal se manifiesta a través de un medio particular de análisis, como lo es la arquitectura moderna, por medio de la idea de

vestigio e inversión. Para Moretti, lo formal implica todo el sistema de relaciones que parten de la idea de lenguaje, y que, revelan los sistemas de orden de una arquitectura, a partir de la noción de forma reflejada en los medios expresivos que vinculan los problemas de orden, tanto conceptual como perceptual. Sin embargo, esto ya sido presentado en los apartados anteriores, y es importante presentar el otro sistema de relaciones que configuran la idea de lo formal, y que es común a los dos autores.

Existe un enlace común entre los dos grupos de artículos teóricos presentados, y que se relacionan a una operación que identifica los mecanismos de pensamiento referidos a lo Formal de los dos autores: La idea de *dislocación*. Aunque no se encuentre explícita dentro de los dos grupos de artículos, la dislocación sirve a los dos para presentar un marco de acción procedimental del cual Eisenman, va a nutrir parte de sus operaciones teóricas particulares. En el caso de Rowe, se van a ver reflejadas en los mecanismos analíticos mediante los cuales se enfrenta a la obra por medio del análisis. En el caso de Moretti se van a ver reflejados en los mecanismos analíticos que se reflejan en el sistema de pensamiento teórico particular.

En Rowe, la dislocación aparece como una herramienta de análisis referida estrictamente a la obra. Su estudio del cubismo analítico, por ejemplo, le permite encontrar los problemas formales de cada obra analizada, por medio de una serie de conceptos teóricos entre los que se encuentra, el elemento ambiguo, la inversión y el vestigio; todas derivaciones de lo que llamaremos dislocación. En estas tres ideas, particularmente en la idea de inversión, se puede hacer evidente la idea de la dislocación. Para Rowe, los problemas formales se pueden entender por medio de estas operaciones que en la arquitectura moderna contienen un valor significativo. De hecho, esto explica porque en Rowe, los análisis formales se limitan a la arquitectura moderna, y por otro lado, no abarcan grandes periodos de tiempo. A excepción de “Manierismo y Arquitectura Moderna”, que es un diálogo entre la obra de los maestros modernos, con obras manieristas, se puede ver cómo el interés de Rowe se centra en la exploración sistemática de los modos operativos de la arquitectura moderna bajo la bandera, en particular, de Corbusier. Lo formal, es un detonante de las relaciones ambiguas: el vestigio, en este caso, evidencia los problemas formales en la relación histórica de la arquitectura. La ambigüedad, la inversión y el vestigio, aparecen como los mecanismos propios de la dislocación que permiten dar cuentas de las relaciones entre arquitecturas, que es uno de los fines principales de las investigaciones

teóricas de Rowe. En Rowe, encuentra que lo formal, y el sistema de orden propio de la arquitectura (Interioridad) pueden ser rastreados y validados como un problema general en relación a los problemas particulares, a través de los mecanismos propios de la dislocación. Este es el punto fundamental que centra parte del interés en Rowe. Primero, establece un marco teórico que, sin quererlo, en el conjunto de sus artículos construye una serie de problemas generales para una teoría de la arquitectura. Segundo, establece, de nuevo en el conjunto de sus artículos, una serie de mecanismos que le permiten dar cuentas de relaciones generales de orden que principalmente tienen que ver con la relación entre la arquitectura moderna y otras arquitecturas. Tercero, encuentra una serie de operaciones, todas derivadas de una idea particular de dislocación, que le permiten estudiar ciertas obras y explicarlas a través de un sistema de análisis particular.

Eisenman, replica de cierta manera las ideas de Rowe sobre la interioridad. Comprende que Rowe, establece una serie de principios formales que le son útiles, y que además extrapola con diferentes obras, con el fin de validarlos. En este sentido, la forma se toma como el centro de la discusión, y a partir de la reflexión en torno a la forma, encuentra, que existen ciertas obras, ciertas arquitecturas, que transforman sus relaciones formales y en cierta medida, como lo encuentra Rowe en Corbusier, dislocan este sistema de conocimiento llevándolo al límite y convirtiéndolo en otra cosa. Respecto a esto, es importante recalcar como, por ejemplo, empieza a aparecer una comparación formal entre Palladio y Corbusier. En estas exploraciones formales, aunque su interés se encuentre en Corbusier, Rowe, concentra esfuerzos para demostrar por medios analíticos de carácter teórico, que la estructura de orden de una arquitectura como la de Corbusier, contiene en su esencia formal, una dislocación del lenguaje clásico con un mismo sistema de orden, en la que los valores se invierten a partir de la exploración de la planta central. La planta central, y su conjunto de relaciones formales, aparece como uno de los mecanismos para dislocar un sistema establecido, pero generar uno nuevo. Rowe, en esta exploración, construye toda una lógica sobre la arquitectura compacta, que valida un sistema de orden que ha sido utilizado y validado por medio de los ejemplos arquitectónicos de Palladio **(Imagen 171)**. La dislocación, es en este caso, una herramienta literal que le permite rastrear como el sistema de orden se *invierte*, pero al mismo tiempo se valida mediante una comparación con otras arquitecturas.

En el caso de Corbusier, particularmente por su filiación cubista, es posible dar cuentas de cómo las estrategias de inversión, ambigüedad y vestigio se vuelven literales. La dislocación en Rowe, construye desde la base de una

propuesta general de relaciones, un punto de quiebre, que permite que una obra construya un nuevo conocimiento, sin abandonar la noción general de orden. En Rowe, Eisenman encuentra los mecanismos que le permiten abordar la obra y entender el valor que esta posee en un contexto de orden más amplio, referido a lo formal. De hecho, en el texto de proceso para la introducción a “Eisenman Inside out” (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004), Eisenman indica como esto sucede en particular con uno de los artículos de Rowe:

“Al volver a leer este ensayo, intenté pensar en la obra más importante que comenzó mi reflexión sobre la condición formal de la arquitectura. Habiendo releído ese ensayo, no cabe duda de que fue el artículo de Colin Rowe de 1961 (probablemente escrito alrededor de 1959 cuando yo acababa de llegar a Cambridge) sobre el monasterio de Le Corbusier en La Tourette, que más que cualquier otro escrito parecía definir en ambos una nueva dimensión de investigación formal y define lo que parecía ser un universo entero de posibilidades formales no antes consideradas. Siempre me pareció extraño que Rowe nunca siguiera esta línea de investigación ni la llevara más lejos (argumentaría que era porque Le Corbusier nunca publicó ninguna elevación después de ese proyecto, mientras que yo diría que fue su pérdida de fe en la abstracción, pero ese es el tema de otro ensayo). Basta decir aquí que toda la cuestión de la subversión del plan típico del monasterio se manifestó como una construcción formal y la relación del sujeto con el objeto, que permaneció esquemática en el ensayo de Rowe, se convirtió en tema de gran interés a medida que mi escritura estaba siendo desarrollada.” Pie de página al borrador de 1995. (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995)

En la Tourette, sin embargo, existe un componente adicional de la dislocación que es importante presentar. La dislocación de una propia idea. Por encima de todos los mecanismos analíticos estudiados en los artículos, la noción de conceptual y perceptual se pone al servicio de la explicación formal del monasterio. Pero existen tres aspectos centrales que interesa presentar en la Tourette de Rowe: Primero, la centralidad responde a un problema formal , más que una respuesta a la tradición religiosa propia del monasterio, segundo, la relación percepción -concepto establece una condición distinta, en tanto, las herramientas perceptuales de manipulación formal entran a estar al servicio, de cómo lo diría Eisenman, la relación entre sujeto y arquitectura, y tercero, Rowe esquematiza un problema central del orden situado en la validación del orden a través de la idea. Como se mostró en el apartado dedicado a Rowe, en la Tourette, dos ideas arquitectónicas

permiten estabilizar la idea formal referida al centro: Por un lado, la Maison Citröhan, por otro lado, la Maison Dominó, ambos proyectos no realizados, ambas, ideas más que proyectos. Estos tres aspectos fundamentales presentes todos en la arquitectura de Corbusier, contienen el germen de una serie de relaciones más amplias que en cierta medida dislocan el propio mecanismo analítico de Rowe, que venía desarrollando durante los años 40 y 50. Es un movimiento nuevo en su trabajo que revalúa sus propias ideas sobre lo formal. Aun así, mantiene su propia base de construcción teórica. En su artículo sobre la Tourette, Rowe, construye un nuevo mecanismo, en donde demuestra que el propio edificio, como símbolo de una nueva realidad del programa, se pone al servicio del propio Corbusier, en particular con la inclusión de estos dos modelos arquitectónicos propios del mismo arquitecto **(Ver imagen 172)**.

La *dislocación* se vuelve un mecanismo que, de nuevo, no solo explica los problemas formales desarrollados dentro de cada edificio, sino que, además permiten al mismo Rowe, entrar en una nueva dinámica teórica que es propia de la evolución de sus artículos anteriores. En la Tourette, entran en diálogo lo formal en relación a la interioridad, en lo que se presenta como el germen de una serie de ideas que son, pueden, y llegan a ser, no solo el edificio, sino además la reflexión teórica de la Tourette, en contraste, por ejemplo, a la comparación formal que se presenta en las matemáticas ideales de la villa **(Ver imagen 171 y 186)**. Sin embargo, no se puede decir que este mecanismo es explícito única y exclusivamente en el artículo de la Tourette. En la utilización de la Villa Stein en Garches, en sus otros dos artículos “Transparencia literal y fenomenal” y “Manierismo y Arquitectura Moderna”, Garches juega un papel fundamental. No solo como referente de estudio, sino como modelo claro de una idea formal de la arquitectura de Corbusier, y tal y como lo presenta Rowe, de la arquitectura moderna en general. La Villa Stein, tal y como la presenta Rowe, representa para Le Corbusier, un punto importante en la reflexión sobre los problemas formales de la arquitectura, pero al mismo tiempo, sobre los problemas de la interioridad, propios de la reflexión que le interesa a Eisenman. Garches, se vuelve un mecanismo de anticipación en sí mismo, y al mismo tiempo, de validación, en contraste con ejemplos del pasado. Al hacer esto, Rowe, construye un mecanismo que automáticamente disloca cualquier relación formal con un sentido de orden que posee una base de construcción profunda y bien lograda. Algo similar sucede con el ensayo de la Tourette, en tanto, no solo la relación formal, valida el modelo de la iglesia y el costado de las habitaciones, sino que, además, las ideas derivadas de la Maison Dominó la Maison Citröhan,

configuran un modelo que permite al propio Corbusier llevar las relaciones propias de la interioridad a un nivel más avanzado. Los ejemplos de Rowe, y su manipulación Formal, sin duda, juegan un papel paradigmático en las relaciones formales e interiores propuestas por Eisenman, y, como veremos en el siguiente apartado, configuran una realidad latente en la tesis y en sus escritos posteriores al presentarse, ya no como solo ejemplos paradigmáticos, sino como ideas paradigmáticas, que permiten explicar *dislocaciones* propias del conocimiento arquitectónico. El valor de Rowe, respecto a esta serie de dislocaciones presentes en sus artículos, se encuentra entonces, en que, todos los esfuerzos teóricos llegan a dar cuentas de los mecanismos analíticos de carácter puramente formal, es decir, se reflejan en operaciones que permiten encontrar la dislocación en los referentes estudiados. La búsqueda de Rowe permite dar cuentas de mecanismos que se puedan reflejar en la ambigüedad, como el vestigio, como operaciones que permitan encontrar la dislocación en función de presentar, aquello que solo es aparentemente representable en un dibujo. Sin embargo este no es el problema que se quiere presentar. El problema se encuentra en que Rowe, nos regala una serie de operaciones teóricas que, en relación a problemas formales de la interioridad, permitan revelar un sistema de orden que se está o bien utilizando o bien superando. De hecho, uno de los ejemplos se encuentra en Garches, en tanto, Garches representa la clara utilización del sistema de orden centran a partir de un esquema tripartito con proporciones específicas de la arquitectura de Palladio, pero al mismo tiempo subvierte, o disloca ese orden, en función de la revisión programática de la casa, puesto que el centro, pasa a ser no más que una suerte de elemento ambiguo que no organiza la casa, aunque el esquema permanezca. En este marco de acción, la idea de la planta tripartita de la Palladio se vuelve un esquema que potencia el sistema de orden de la casa, por medio de la ambigüedad de los elementos detectados por Rowe. La dislocación se vuelve un mecanismo que permite encontrar las variaciones del orden arquitectónico, pero al mismo tiempo, ayuda a Rowe, a ir avanzando en su propio marco teórico.

El caso de Luigi Moretti y sus tres artículos contienen una operación similar. Moretti, al concentrarse en los mecanismos expresivos del lenguaje logra, establecer los mecanismos que le permiten la comparación ejemplar, sin importar los diversos momentos históricos de dichos referentes. Al igualar los mecanismos expresivos tanto perceptuales como conceptuales, en la exploración de lo que entiende como el lenguaje artístico y arquitectónico, Moretti, logra construir un modelo, que automáticamente disloca a modelos

teóricos predominantes del momento, y le permite realizar una crítica abierta a los modelos de sus contemporáneos que incluye de manera implícita (Nunca se refiere a nadie en particular) a lo que denomina el racionalismo. En este sentido, Moretti, de manera consciente y reaccionaria (Aunque no sea su meta principal) logra separarse de las tendencias teóricas y analíticas propias de la arquitectura moderna, en particular la de los maestros, y dar rienda suelta a modelos que puedan analizar arquitectura de una manera más libre. Esto le permite dislocar un conocimiento teórico, y generar una nueva vertiente de los mecanismos analíticos, sin tener dependencia alguna a los mecanismos abstractos propios de la época, inclusive utilizándolos a libre conveniencia cuando los necesita.

Respecto a lo anterior, no hay que olvidar que Eisenman busca separarse de la huella teórica que su maestro ha dejado en su manera de pensar. Moretti, es sin lugar a duda, una de las principales influencias de estos mecanismos teóricos, mediante los que, como ha mencionado de manera explícita, Eisenman, quiere establecer una distancia clara de Rowe. En un apartado de una entrevista realizada por Louis Martin a Eisenman, este último, no duda en reafirmar una pregunta respecto a la influencia de Moretti, y la revista Spazio:

***“LM:** Fuiste un precursor allí, porque Banham, en su crítica de Italia siempre tenía comentarios despectivos sobre Terragni. Él juzgó que era el peor tipo de formalista.*

***PDE:** Pero hizo una hermosa pieza en la Casa del Girasole de Moretti. Hizo una pieza en el Architectural Review que conocí en el '62 sobre Il Girasole. Había visto Corso d'Italia en '61, el proyecto Moretti en Milano, vimos todo lo que pudimos de Moretti. Vi la academia de esgrima cuando todavía era una academia de esgrima. Vi todos los proyectos de Moretti. Todavía sigo escribiendo sobre Moretti.*

***LM:** Creo que él fue la fuente de tu tesis.*

***PDE:** Absolutamente.*

***LM:** Porque mencionaste varios artículos que fueron traducidos, y de hecho también fuiste instrumental en traducir algunos de estos más tarde para Opositions.*

***PDE:** Moretti es probablemente la primera figura posmoderna que puedo señalar. Spazio era una revista postmoderna, pero no olvides que estaba hablando sobre la moldura y había un famoso artículo sobre la moldura. Esas seis revistas no tienen precio, y los modelos que construyó de la relación figura-fondo, y el trabajo en Tivoli, y las cosas que él estaba haciendo en Villa Adriano. Moretti es un personaje realmente interesante.”* Fragmento De la

Este mecanismo teórico, que le permite establecer una primera distancia de su maestro, Rowe, será evidente en lo que Eisenman señala como fuente de su tesis. El asunto fundamental apunta al equilibrio de medios generales y particulares. En Eisenman, existe un énfasis sobre lo que estudia como la distancia entre lo general y lo particular. Su estudio de hecho, se aleja conscientemente sobre lo que considera como lo particular, entendido en el marco de su tesis como la forma específica, o cualquier relación con lo perceptual. Es claro, que Eisenman, construye un marco de acción que retoma la construcción de Rowe sobre la abstracción pero que al mismo tiempo genera una distancia consciente.

Moretti, se toma como el primer referente de esta operación, puesto que, al alterar los mecanismos perceptuales y conceptuales, ha creado una distancia automática con la teoría de su contexto, a pesar de mantener esta pregunta sobre los problemas generales de orden. Eisenman, pareciera que consciente de esta idea, retoma este equilibrio de medios y construye desde la idea de lo general y lo particular, un marco que da un paso adelante respecto a Rowe. Es claro que Eisenman no se adhiere a la tendencia crítica de Moretti, sino que instrumentaliza de manera indirecta sus mecanismos de pensamiento. Esto, configura una operación que le permite alejarse de Rowe, y construir bajo su propia perspectiva una teoría moderna que aplique a cualquier arquitectura, como lo señala al comienzo de su tesis.

En Moretti, Eisenman encuentra un mecanismo de dislocación teórica. Esto continúa sobre la exploración de los mecanismos analíticos desarrollados en los artículos y derivados de la construcción de un marco teórico específico para cada estudio. No hay que obviar el hecho de que, para Rowe, aunque existe una claridad en lo que entiende como formal, y como la interioridad, nunca lo presenta como una teoría definida en todos sus posibles límites. Eisenman, desde las primeras páginas, se apresura a construir esa idea. Primero la idea del lenguaje; segundo la forma y lo formal; tercero, lo ejemplar.

Una de las primeras operaciones teóricas realizadas en la tesis, tiene que ver precisamente con la idea de establecer un marco de acción teórico claramente definido y delimitado. En Rowe, dado que, deja claro de manera implícita, que está trabajando en el marco de una teoría para la arquitectura moderna, no se hace necesaria la operación. Sin embargo, Eisenman disloca

esta idea, y la hace explícita, al afirmar que se trata de una teoría para cualquier arquitectura (Aunque solo opere de manera completamente adecuada en el marco de aplicación de referentes modernos, sin que esto implique que no se pueda aplicar a referentes con otro tipo de desarrollo sistémico). Para Eisenman, se trata de un problema de lenguaje arquitectónico que debe ser validado mediante el análisis de conjuntos específicos de referentes. Aunque Eisenman se encuentra validando el problema de una teoría moderna que aplica a cualquier arquitectura, al desprenderse de los mecanismos teóricos de Rowe, sus ideas se frenan al interior de su teoría. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en una idea que se incluye en su tesis, y que no se deriva directamente de Rowe, sino que aparece por primera vez en Moretti: La idea de la arquitectura *isotrópica*. Aunque en Moretti, esta idea no se cumpla de manera estricta, permite desarrollar tanto a este como a Eisenman, una idea de principios que puedan ser igualmente válidos para cualquier mecanismo expresivo, o problema formal. Esto, es lo que en Eisenman se encuentran como las leyes *inherentes*, que se aplican en la forma genérica. Sin embargo, lo que se quiere señalar, es que, aunque esto sea una idea derivada de Moretti, en realidad, supone un concepto que le permite crear una distancia de Rowe para explicar determinados conceptos específicos. Como se verá, el problema no se encuentra realmente en la utilización literal, o no, de las determinadas herramientas, sino en cómo estas, permiten desarrollar determinadas operaciones que puedan explicar estados específicos del conocimiento.

Este es el tema central. Ya se ha visto como en Moretti, aparece el sentido de la dislocación teórica, que le permite a Eisenman construir pistas que le dan autonomía para revisar problemas teóricos importantes. En Rowe por otro lado, aparece un sistema de dislocación que le permite construir los mecanismos necesarios, para identificar mediante el análisis derivado de la teoría, las dislocaciones arquitectónicas en obras que podríamos llamar como ejemplares. Adicional a ello, entre los dos, como un punto medio, aparece el dibujo como mecanismo para poner en evidencia la dislocación como un problema formal que reviste no solo la idea de orden presente en el tiempo, sino como un detonante futuro de relaciones formales. Esto se evidencia en los dibujos analíticos de Rowe, sus famosos diagramas de Palladio, y los dibujos analíticos de descomposición de Moretti, que están presentes a lo largo de sus artículos.

Entre estos tres mundos se debate la *dislocación*, que contiene un estado de tensión entre lo previo y lo que puede ser. Veamos a continuación cómo operan estos tres estados de la dislocación.

2. La dislocación como pregunta: Sobre el conocimiento disciplinar como una base inestable.

“He experimentado en una vida desprovista de quietud, en una vida llena de incesantes inquietudes, la profunda alegría del ‘cómo’ y del ‘por qué’. ¿Cómo?, ¿Por qué? Me tildan hoy de revolucionario. Voy a confesaros que no he tenido nunca más que un maestro: El pasado; una sola formación: El estudio del pasado. (...) He sacado del pasado la lección de la historia, la razón de ser de las cosas. Todo acontecimiento y todo objeto están ‘en relación a...’ ” (Corbusier, 1979, pág. 49)

“El desplazamiento de cualquier anterioridad y sus modos tradicionales de representación, entonces, se convirtieron en dos de las principales temáticas de mi trabajo sobre la interioridad de la arquitectura, en el sentido de que la interioridad de la arquitectura no puede definirse, como suele pensarse, en la necesidad de significado, función y estética, ni en sus representaciones correspondientes.” (Eisenman P. , Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988, 2004, pág. xv)

A través de la influencia de Moretti y Rowe, hemos podido dar cuenta de cómo, Eisenman, delimita dos de los problemas fundamentales de la tesis: Por un lado, la idea de lo formal, por el otro, la idea de la interioridad como un reconocimiento de un estado específico en relación a una determinada continuidad. La primera principalmente con Rowe, la segunda principalmente con Moretti, aunque a su manera, cada investigación contiene las dos exploraciones a la vez. Por otro lado, se ha presentado cómo, las dos exploraciones de estos autores contienen, el germen de una dislocación, entendida como una suerte de tensión presente, entre lo que algo es, y lo que este algo puede llegar a ser, algo así como un estado entre lo previo de la arquitectura, y la potencia de lo que puede ser arquitectura. Este es el tema fundamental de la dislocación. La dislocación implica un cambio en el sentido de una idea, en este caso arquitectónica, pero al mismo tiempo un reconocimiento de la anterioridad del mismo. La dislocación, no implica la novedad porque sí, sino por el contrario, un reconocimiento de lo previo, y de la potencia de lo posterior.

Esta es una de las razones por las cuales, se ha titulado a este tercer capítulo como la Paradoja de lo nuevo. En la paradoja, existe un estado de latencia, pero determinado por una suerte de contrasentido o ambigüedad, en lo que lo nuevo, tiene la capacidad de ser sin tener presencia fija: La paradoja de lo nuevo en la arquitectura, es su latente presencia de lo anterior, es decir, latente, en tanto, no se ha materializado, pero existe. Lo nuevo, tiene la capacidad de *ser*, antes de poder *ser*, y por lo tanto, la idea de arquitectura en términos de orden se asume, contiene una suerte de representación de estados anteriores, una suerte de paradoja de la presencia. Esta y no otra, es una de las razones fundamentales por las cuales, tanto Eisenman como Moretti, no dudan en entender a la arquitectura como manifestación artística: Artística, no por ser una creación de los sentidos, la expresión personal o el gusto, sino porque, el conocimiento se deposita en el producto de la acción, es decir, en la obra. La obra de arquitectura se entiende como depositaria de conocimiento arquitectónico. Según esto es claro, que, tanto Eisenman, como Moretti y Rowe, encuentran una suerte de “paradoja de lo nuevo” en las exploraciones teóricas que implican esta idea de dislocación. A través del estudio de sus mecanismos teóricos fue posible encontrar una coincidencia entre los tres autores que le sirven para presentar no solo un estado actual, sino una suerte de estado de potencia en la idea para ser una arquitectura. Esta latencia, es lo que genera el interés sobre lo que esta investigación se denomina la dislocación. La dislocación, permite no solo reconocer el lugar original, sino que, además, permite realizar un movimiento a uno nuevo.

Si revisamos las ideas posteriores de Eisenman sobre la tesis, contenidas en los escritos a los cuales pertenece la cita al inicio del capítulo, se pueden encontrar trazos de esta idea de dislocación en dos de sus conceptos: La *interioridad*¹⁴⁸ y la *anterioridad*. Ya se ha visto cómo, para Eisenman, el marco teórico y metodológico contenido al interior de la tesis, le permite realizar la revisión de una serie de edificios ejemplares de la arquitectura moderna, en torno a los cuales, desarrolla una idea de interioridad que se basa en los mecanismos de operación propios de los maestros modernos, y que se

¹⁴⁸ Hay que notar ,que la idea de interioridad y de lo formal, se encuentra estrechamente vinculado al desarrollo posterior de lo que Eisenman considera como el diagrama: “*Sin embargo, los diagramas pueden ser usados para liberar su autonomía para comprender su naturaleza. Si esta autonomía puede definirse como singular, a partir de la relación en arquitectura entre signo y significado, y si la singularidad es también repetición de diferencia, entonces deberá existir alguna condición de la arquitectura para que sea repetido de manera diferente. Esta condición existente puede ser llamada interioridad en la arquitectura. Cuando no hay interioridad, esto es, si no hay relación entre la interioridad y el diagrama, no existe la singularidad que define la arquitectura.*” (Eisenman P. D., *Diagram: An original Scene of Writing*, 1999, pág. 97)

concentran en los aspectos conceptuales de la forma. De estos, deduce todo un sistema formal, que, realizado desde una perspectiva lógica, le permite operar sobre los objetos de estudio escogidos, y construir una serie de mecanismos analíticos determinados.

Sin embargo, y antes de entrar en los detalles de lo que una dislocación ha implicado al interior de la tesis, y de esta investigación en particular, es importante realizar una corta presentación de una serie de conceptos que permiten extrapolar la tesis en el tiempo, con escritos tardíos de Eisenman, que, desde la perspectiva de lo presentado: La relación de lo *formal*, la *interioridad* y la *anterioridad*. Es importante dejar en claro, que, a partir de estos tres conceptos, se intentará esquematizar el puente entre la tesis y su obra posterior, demostrando como la *dislocación* construye una operación ideal para explicar los problemas propios del tipo de teoría que Eisenman trabaja desde que termina su tesis de Doctorado, pero que sobre todo, y este es el tema central, se encuentran latentes en esta.

Empecemos con la idea de lo **Formal**. En uno de sus libros posteriores, titulado “Diez edificios Canónicos” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 28), Eisenman, construye a partir de la revisión crítica de Moretti, un sistema de análisis que va a implementar a lo largo del texto. A partir de las ideas de Moretti, Eisenman logra establecer una diferencia entre dos conceptos que le interesan: lo textual y lo Formal. A partir de esto, aporta en los términos de su propia investigación, una definición de lo formal que resulta apropiada revisar:

“El término formal describe estados en la arquitectura que pueden leerse no necesariamente en términos de significados o estéticos, sino en términos de su propia consistencia interna. Esta coherencia interna implica estrategias que no tienen nada que ver con los aspectos ópticos primarios de la estética (Proporción, forma, color, textura, materialidad), sino más bien con la estructura interna que gobierna su interrelación. El análisis formal mira la arquitectura fuera de su contexto necesariamente histórico, programático y simbólico.” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 28)

Recordemos que la tesis de Eisenman se concentra en delimitar los problemas básicos de lo que entiende como lo formal. Es por ello que, su título delimita el estudio a los problemas formales de una serie de ejemplos modernos. Para Eisenman, lo formal permite entender a los edificios como la estructura de un discurso lógico, en el que la relación de proposiciones espaciales y volumétricas interactúan, se contradicen y cualifican entre sí. Lo

formal, se refiere a la condición, de cómo lo menciona en su definición en “Diez edificios canónicos”, la relaciones que gobiernan la estructura interna de determinada arquitectura. En particular, en su tesis de Doctorado, la idea de lo formal, permite construir una idea de lenguaje, que, como se mostró, contiene la idea de analogía, así como la de lenguaje arquitectónico, muy similar a la de Rowe. Bien como lo menciona Eisenman, y cómo se puede verificar en su tesis de Doctorado, la idea de lo formal, no depende de factores externos a la forma misma, y se refiere únicamente a los problemas de la coherencia interna de las obras. En el caso de la relación que establece lo formal con los ejemplos analizados, lo formal se puede entender como una necesidad de orden: Este orden se deriva de una referencia geométrica de las propiedades de la forma que las cualifica en el proceso de diseño.

La **interioridad**, es una idea que se encuentra presente en “The Formal Basis of Modern Architecture”, y que se puede deducir como consecuencia de lo que Eisenman denomina como lo formal, pero en relación al análisis que realiza de los objetos de estudio. De esta manera, de lo formal se genera todo el problema de lo que años después Eisenman mismo definirá como la interioridad. En su artículo sobre el diagrama, Eisenman, deja una pista de lo que para él, supone una suerte de definición de los límites de la interioridad, y que se encuentran en relación directa con sus exploraciones realizadas en la tesis de Doctorado. En relación al diagrama, Eisenman presenta una sucinta explicación de la interioridad y su relación con el diagrama:

“Si en la interioridad de la arquitectura existe una condición potencialmente autónoma que todavía no esté socializada e historizada, entonces los diagramas no necesariamente comienzan nuevos temas disciplinarios o sociales.

Sin embargo, los diagramas pueden ser usados para liberar su autonomía para comprender su naturaleza. Si esta autonomía puede definirse como singular, a partir de la relación en arquitectura entre signo y significado, y si la singularidad es también repetición de diferencia, entonces deberá existir alguna condición de la arquitectura para que sea repetido de manera diferente. Esta condición existente puede ser llamada interioridad en la arquitectura. Cuando no hay interioridad, esto es, si no hay relación entre la interioridad y el diagrama, no existe la singularidad que define la arquitectura.

Si la interioridad de la arquitectura puede decirse que existe más bien como manifestación singular que como una manifestación dialéctica de un signo que contiene su propio significado, la motivación del signo es ahora

internalizada y por lo tanto autónoma.” (Eisenman P. D., *Diagram: An original Scene of Writing*, 1999, pág. 97)

Es importante tener en cuenta que, derivado de la idea de lo formal, se puede comprender las ideas desarrolladas al interior de su tesis de Doctorado en relación a esto que no está presente, pero puede entenderse como el problema de la interioridad. Tomemos como punto de partida, la corte definición sobre la interioridad realizada en su artículo sobre el Diagrama. Para Eisenman existe una condición que es propia de la disciplina que se define como la interioridad, una suerte de singularidad que define la arquitectura. Sin embargo, es importante mencionar que uno de los aspectos que permite utilizar la idea de dislocación en la arquitectura, tiene que ver con la capacidad de lo que ahora podríamos llamar, la interioridad, para ser algo y al mismo tiempo proyectarse como algo más. La interioridad es la posibilitadora de esta capacidad: *“(…) si la singularidad es también repetición de diferencia, entonces deberá existir alguna condición de la arquitectura para que sea repetido de manera diferente. Esta condición existente puede ser llamada interioridad en la arquitectura”* (Eisenman P. D., *Diagram: An original Scene of Writing*, 1999, pág. 97). Eisenman al entender la interioridad como una repetición de diferencia, construye un sistema de relaciones formales que permiten concebir la consistencia interna, como una suerte de interioridad. Esta consistencia interna, será definida, en uno de sus textos de proceso para *“Eisenman Inside Out”*: *“(…) casi con las corrientes intelectuales del día, se puede argumentar que la búsqueda de esta diferencia en lo que he venido a llamar la interioridad formal de la arquitectura y la naturaleza de lo que es arquitectónico, su interior parece haber permanecido constante”* (Eisenman P. , *Writing Inside Draft - Part 2*, 1995, págs. no numerada - Caja DR2008-0016-558).

Esto, que años después Eisenman formulará como lo que permanece constante, esa singularidad, lo que llamará la interioridad, se podría concebir como una clara derivación de lo formal. Al interior de su tesis, Eisenman delimita el problema de lo formal a partir de la reflexión sobre lo que denomina como la forma genérica. Para Eisenman, el problema general de orden de la arquitectura se deriva de la apropiada interrelación de sus elementos, en los cuales la forma, debe ser un rector de la relación. Sin embargo, recordemos que para Eisenman, la forma contiene en su esencia dos formas de concretarse en la realidad (Genérica y específica). La genérica que es la que dota de orden cualquier arquitectura se manifiesta a través del volumen de manera primaria. Al ser el volumen el que tiene la capacidad de construir una realidad arquitectónica a través de espacio, movimiento,

superficie o masa, Eisenman construye la realidad interna de la arquitectura como una repetición consciente del modelo de orden, derivado del volumen genérico y sus problemas de orden inherentes. La idea de arquitectura ya no es cerrada, como puede llegar a ser una tipología o un trazado geométrico, entendido en un sentido académico, sino que ahora está conformado lógicamente por estructuras de orden que solo se pueden producir de maneras básicas que Eisenman llama las categorías de la Forma genérica: Central o lineal. Lo que se quiere señalar, es que, al hacer esto, Eisenman, construye una categoría de la interioridad que es específica y que se refiere a un sistema de Orden formal, pero que permite su especificidad, como una suerte de presencia previa a la arquitectura misma. La coherencia propia de la forma arquitectónica, es por ello que tanto lo formal como la interioridad, poseen una suerte de concordancia que se manifiesta en las leyes inherentes de la forma genérica. No hay que olvidar que algo similar sucede con Moretti, y la idea de la forma isotrópica. La interioridad se manifiesta e una suerte de condición de orden que es propia de la forma y que se manifiesta *autónomamente*, sin necesidad de la dependencia de factores externos a ella misma. La interioridad, se puede entender como derivada de esta noción de relaciones arquitectónicas entendidas como lo formal, que permiten construir un modelo de orden, que es propio a la arquitectura y que permanece como una suerte de latencia que le es inherente, y que en el caso de “The formal Basis of Modern Architecture” se encuentra en relación directa a la reflexión, que produce y está en torno, a, la forma genérica, y a los parámetros de orden que estos generan.

De hecho, estos problemas se derivan en una suerte de relacion secundaria de la Interioridad que podríamos denominar como la **Anterioridad**. Respecto a la anterioridad, debemos revisar su texto sobre el diagrama, que contiene varias pistas, y que se deriva en un segundo texto de Eisenman llamado, “Diagrams of Anteriority” (Eisenman P. D., Diagrams of Anteriority, 1999):

“En la Interioridad de la arquitectura, hay también una historicidad a priori, el conocimiento acumulado de todas las previas arquitecturas. Esta historia puede ser llamada la Anterioridad de la Arquitectura. Es la acumulación de tropos y retóricas usadas en diferentes periodos de tiempo para dar sentido al discurso de la arquitectura (...) El singular es diferente a la expresión individual o única en el sentido de que implica repetición y, por lo tanto, anterioridad. una repetición implica algo que debe repetirse (aquí, la anterioridad de la arquitectura), pero

esta repetición, para ser crítica, es una repetición de la diferencia en lugar de la repetición de la misma. Lo singular hace que la arquitectura esté siempre en el presente pero diferente de su manifestación en el pasado. Este pasado es la anterioridad como se manifiesta en la interioridad de la arquitectura. Para que la singularidad de la arquitectura, como una repetición de la diferencia, tenga valor, debe estar activa en un proceso de diseño y, a su vez, dicho proceso de diseño debe producir objetos construidos que presenten este proceso de relación de interioridad y anterioridad con el Presente al mismo tiempo que manifiesta esa relación.” (Eisenman P. D., Diagrams of Anteriority, 1999, pág. 37)

En otro fragmento contenido por igual en “Diagram Diaries”, Eisenman menciona la importancia de la relación existente entre interioridad y Anterioridad, a partir de dar una explicación convincente de lo que para él significa el diagrama:

“De este modo, hay una historia de una arquitectura de trazos, de líneas invisibles y diagramas que se vuelven visibles solo a través de varios significados. Estas líneas son el trazado de una condición intermedia (esto es el diagrama) que existe entre lo que puede ser llamado la anterioridad y la interioridad de la arquitectura; la sumatoria de su historia como también la del proyecto que pudiera existir están indicadas en los trazos y en el edificio actual.” (Eisenman P. D., Diagram: An original Scene of Writing, 1999, pág. 94).

La anterioridad es una manifestación de la idea de repetición propia de la arquitectura que le permite al mismo tiempo su novedad. Esto es lo que permite hablar en el contexto de esta investigación en particular de la idea de paradoja. Esta, como lo indica Eisenman, implica un sistema de acumulación de conocimiento arquitectónico que posibilita la idea de diferencia de la presencia.

Como se ha presentado, el trabajo de Eisenman está en concordancia desde su primer escrito, su tesis de Doctorado, con estas ideas que desarrollará posteriormente. Parece que, al interior de la tesis, las estrategias que le permiten construir estos conceptos posteriores, esta aparentemente escondidos tras el tejido principal de la disertación. La tesis, es sin lugar a dudas un posibilitador de esta condición, y la dislocación es la herramienta

que le permite moverse cómodamente en estos territorios. De hecho, el propio Eisenman, ha buscado a lo largo de los años, establecer las pistas que guían la construcción de todas estas ideas con la tesis misma. Estos 3 problemas, los presenta en su introducción para *"Eisenman: Inside Out"*, y de hecho, en los textos de proceso, como en la introducción final, Eisenman presenta al lector de manera muy esquemática y puntual, estas ideas, como los principios fundamentales de su trabajo. En particular, el texto de proceso escogido de esta introducción, presenta una visión, que, con más detalle, busca presentar de manera más amplia de los problemas, que posteriormente serán esquematizados al máximo en la introducción. A continuación, y por su valor respecto a estos problemas, se reproduce el fragmento dedicado a la tesis:

"Mi primer escrito en arquitectura fue mi tesis de Doctorado en Cambridge, de 1961 a 1963. Su título, 'Las bases formales de la arquitectura moderna', fue bastante polémico para su época. Mientras que Christopher Alexander acababa de escribir un libro popular, 'Notas sobre la síntesis de la forma' (Para lo cual mi tesis fue en muchos sentidos un contraargumento), que propuso una teoría de la arquitectura, la diferencia entre los dos es bastante importante. Esta diferencia se puede encontrar fundamentalmente entre el uso de Alexander del término forma y mi uso del término formal. Se verá que esta diferencia es bastante significativa, no solo en este contexto, sino también para todo mi discurso sobre la forma en la arquitectura.

*En este contexto, mi disertación para el Ph.D., aunque fuertemente influenciada por los análisis formales de Wittkower y Rowe, sin mencionar el trabajo de Alberti, Palladio, Le Corbusier y Terragni, aparentemente está en la misma tradición analítica. Sin embargo, de maneras muy sutiles, y quizás incluso en un sentido no formado o **latente**, mi disertación también representa una desviación de esta tradición. Si bien su título sugiere que el trabajo está claramente en un linaje formalista, al volver a leer esta tesis en el momento de su finalización, así como hoy, me pareció que había algo más en juego. Es el intento de definir, implementar e incluso nombrar a esta otra cosa, esta diferencia dentro de lo que se llama formal, que ha ocupado el mayor empuje de mis escritos y de ahí, mi arquitectura. Y aunque uno puede citar varios períodos importantes en el desarrollo de mi trabajo, como el formalismo, el estructuralismo, el postestructuralismo, etc., y mientras los nombres, términos y etiquetas parecen cambiar (Notas sobre arquitectura conceptual, arquitectura de cartón, Estructuras sintácticas, etc.) casi con las corrientes intelectuales del día, se puede argumentar que la búsqueda de esta diferencia en lo que he venido a llamar la interioridad formal de la arquitectura y la naturaleza de lo que es arquitectónico, su interior parece*

haber permanecido constante. Igualmente, podría argumentarse fácilmente que estos diversos escritos, de una forma u otra, son meramente el complejo "desvío" de un alumno de un maestro; sin embargo, tal explicación psicológica no explica por completo la búsqueda inquebrantable de un llamado "interior", un fenómeno interno que se pensó de alguna manera en habitar la obra arquitectónica. Más bien es más probable que esta tenaz obsesión con lo que se ha llamado diversamente estructura profunda, autonomía, inmanencia, presencia, aura y similares haya sido en realidad una exploración de línea recta dirigida al corazón y la mente de la arquitectura, a la -llamada lógica "inefable" de su forma. Este algo diferente presumía una interioridad para la arquitectura, que, en retrospectiva, estaba tratando de definir como único, es decir, como conteniendo para mí en ese momento, aspectos tanto de lo inefable como de lo racional.

Las ideas en la tesis inicialmente se desarrollaron a partir del análisis de Wittkower de las Villas Palladianas y el desarrollo posterior de Rowe de este discurso analítico en sus comparaciones de Le Corbusier y Palladio, aunque en una tradición inglesa de Belles Letres. Inicialmente, estos trabajos provocaron mi interés en lo que entonces se pensaba que era un curso de acción similar, es decir, un análisis de lo formal en forma de arquitectura. Si bien estaba claro para mí en el momento en que había una diferencia entre los análisis de Rowe y Wittkower, y sus predecesores Heinrich Wolfflin y Paul Frankl, y otros tipos de análisis contemporáneos, en ese momento no era consciente de la diferencia real entre mi trabajo y el de Rowe.

Claramente, Rowe y Wittkower estuvieron involucrados en lo que podría llamarse la articulación de principios formales en arquitectura, a diferencia de críticos como Vincent Scully y Jane Jacobs, quienes enfatizaron las preocupaciones discursivas más cercanas a cuestiones de estética, uso de significado y similares. Me pareció en ese momento que Rowe y Wittkower comenzaron a ofrecer la posibilidad de un punto de partida en un nuevo examen, a la luz de la arquitectura moderna, de lo formal, un comienzo no totalmente basado en lo visual. Para mí, la función, las preocupaciones sociales estéticas tradicionales y las metáforas de las máquinas eran siempre justificaciones pálidas para un expresionismo de lo que se quiere hacer. Quería encontrar un tipo de razonamiento diferente, uno que pudiera ser más racional, tal vez incluso más justificable (aunque más problemático para los pragmáticos sociales para quienes el formalismo y el formalismo eran, en el mejor de los casos, términos peyorativos). Creía que esta lógica solo podía encontrarse en lo formal, no meramente en la forma en sí, sino en lo formal que estaba en el corazón de la diferencia entre arquitectura y otras disciplinas, particularmente las otras disciplinas plásticas de pintura y escultura. Si bien los análisis formales de pintura, escultura y arquitectura a menudo se consideraban similares en su contenido, tenía la convicción de

que había alguna diferencia crítica entre ellos. Esta diferencia, debía aprender, era la relación única en la arquitectura entre su instrumentalidad y su iconicidad, entre la función y el significado de la arquitectura. Si bien la forma específica de la arquitectura siempre debe estar vinculada a una función, su substrato formal podría separarse de tales preocupaciones programáticas. Fue este posible desapego el que se convertiría en crucial en el desarrollo de la idea de la escritura (como un aspecto de lo formal).

Esencialmente, entonces, mi tesis fue un intento de definir la idea de lo formal de dos maneras. Primero, y lo más obvio, lo formal se definió como claramente distinto de y en otros términos que lo inefable. En segundo lugar, lo formal se distinguió de lo estético. Y finalmente, y lo que era una preocupación mucho más sutil, era que la tesis ofrecía algo que distinguía mi pensamiento en lo formal del de Colin Rowe, Rudolph Wittkower y otros. Esta otra distinción requiere más que una distinción entre lo formal y lo inefable o lo estético. En ese momento pensé que había descubierto algo sobre lo formal particularmente en relación con el Movimiento Moderno, que era bastante diferente de lo que Rowe y otros estaban hablando. Con el paso de los años sentí una necesidad aún más fuerte de distanciarme de Rowe, y en particular la dirección en que su trabajo se estaba moviendo, mientras que al mismo tiempo expandía lo que era al tiempo de mi tesis inexplicable. La naturaleza de esta condición de formal entonces, era algo que la tesis supuso explorar.

La primera definición de lo formal como algo diferente de lo que se podría llamar una esencia formal fue la idea de una regularidad formal propuesta en mi Tesis de Ph.D. La idea de una regularidad formal difería de la visión esencialista de la forma implícita por Wolffin y otros, en el sentido de que una regularidad era tanto una cualidad de lo que en ese momento se llamaba forma genérica, como la linealidad, como opuesta a una forma lineal específica en sí misma. y un proceso de forma sugerido por una relación de forma en el espacio, como rotación o cizalladura, que de nuevo no tiene nada que ver con el carácter visual real de la forma. Esto sugirió un alejamiento sutil de Rowe y Wittkower. Por ejemplo, Wittkower nunca discute la linealidad como algo más que una línea. Reduce el grosor crítico de las paredes y sus posibles efectos, tanto en el espacio como en las anotaciones, a líneas meramente analíticas. Y mientras Rowe analiza la rotación, solo lo hace en relación con el tema; rara vez discute la relación sujeto / objeto.

La tesis misma, particularmente su discurso teórico, no fue muy fiel a mi pensamiento actual. Lo que escribí era más como taquigrafía, jeroglíficos crípticos para lo que quería decir. Sin embargo, en ese momento, era lo más

cercano que podía llegar a una explicación de lo que solo era capaz de captar intuitivamente. Fue solo en los análisis escritos y dibujados, en particular los del arquitecto italiano Giuseppe Terragni, que la tesis estuvo a punto de revelar estas intuiciones. E incluso, estos análisis han sido revisados y rediseñados muchas veces en los últimos treinta años, haciendo que cualquier evaluación de su estado original sea algo tentativa. Sin embargo, dada mi falta de entrenamiento previo en tales asuntos, la tesis sigue siendo un importante documento inicial de mi pensamiento sobre el tema formal.”

Texto de Proceso para la Introducción a su libro compilatorio de ensayos: Eisenman Inside Out (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995, págs. no numerada - Caja DR2008-0016-558)

A partir de todas estas ideas, se ha intentado esquematizar el problema de la *dislocación*, (y los problemas generales de su desarrollo, que será expuesto a través de la idea de análisis en los dos apartados siguientes), para presentar una suerte de tensión oculta que no queda resuelta al interior de la tesis, pero que, como se presentó, se encuentra latente. Las múltiples lecturas realizadas al texto (Desde cada uno de los mecanismos antes expuestos: Interioridad, teoría, lenguaje, Contexto, análisis) permiten revelar cómo, la tesis de Eisenman, es entendida como un artefacto en tanto, se presenta como una suerte de posibilitador de arquitectura a futuro, tanto teórica como edilicia. Le permite construir a Eisenman un completo marco de acción arquitectónico, que no solo implica la construcción de una teoría estática, sino que le muestra la posibilidad de la acción en el tiempo. La dislocación, le permite construir la idea de una disciplina abierta, como el mismo ha definido a la teoría que sucede al interior de “The Formal Basis of Modern Architecture” (Open-Ended), en la que la idea de novedad, depende más de una conciencia de lo previo y lo potencial de la arquitectura, que de lo nuevo por sí mismo. Es notable sobre esto, que en los tres autores existe una conciencia de los sistemas de orden, y las relaciones que esto implica sobre la idea de arquitectura. Este es uno de los vínculos que los conecta por medio del lenguaje disciplinar. El problema de la arquitectura, y de sus sistemas de orden, se encuentra en relación directa a la idea de una dislocación, que implica un conjunto de conocimientos complejos, que como se ha mostrado desde todos los mecanismos del capítulo 2, implican rastrear de un sistema de orden previo a, y así mismo, posterior a. La Frase de Corbusier en este sentido tienen algo de premonitorio a esta idea de la dislocación: Cómo y por qué, son al final detonante del análisis y el proyecto a partir de la idea de la

revisión ejemplar. No es de extrañarse que Eisenman insista que su carrera ha trabajado sobre la revisión de una teoría moderna.

Lo que se ha intentado presentar quiere mostrar una suerte de estado intermedio en las ideas de Eisenman, presente tanto en Rowe como en Moretti. Este estadio intermedio puede ser visto de manera clara en las propuestas analíticas, particularmente las referidas al dibujo arquitectónico y que poseen esta capacidad de *dislocar* el pensamiento arquitectónico y moverlo a un lugar nuevo. Es notable, por ejemplo, como en su serie de artículos sobre el diagrama, en particular los referidos a la anterioridad (Eisenman P. D., *Diagrams of Anteriority*, 1999), existe una referencia gráfica a los dibujos de la tesis de manera directa, y referida a lo que en el marco de esta tesis, se entiende como el dibujo analógico elemental, y que cómo veremos resultad fundamental para entender la dislocación **(Ver imagen 187)**.

Eisenman, encuentra en el dibujo y en particular en los mecanismos de abstracción que implican desarmar, o mejor, descomponer una obra para entenderla, una herramienta fundamental para entender el problema de la dislocación como mecanismos de procedimiento teórico y arquitectónico, y así mismo, se verá como el dibujo jugará un papel central para lograr dar cuentas del papel del análisis en relación a la teoría.

a. Ejemplo direccionado: *La tensión entre los dibujos de apoyo y la dislocación expuesta.*

*“Él (Terragni) ordena este vocabulario al **invertir** cada elemento con varias lecturas posibles diseñadas para producir, en muchos casos, la **ambigüedad** útil de las relaciones figura-fondo. Por ejemplo, la Casa del Fascio se puede leer como un bloque sólido que se ha cortado o como una serie de planos que se han puesto juntos como una baraja de cartas. Estos dispositivos formales parecen provenir de un estudio académico, casi ascético, del uso de Le Corbusier de la dialéctica de "superficie-masa.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 291)

*“(...) el desarrollo sistémico de Le Corbusier y Terragni involucró la **noción cubista** de estresar una superficie dominante del plano pictórico, con la dialéctica de "superficie de masa" que lo acompaña, (...) El orden perceptual también proporciona en el trabajo de Le Corbusier y Terragni, la claridad conceptual, ya que están principalmente relacionados con el desarrollo de sistemas planos, donde la claridad perceptual es a menudo evidente desde un único punto de vista.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 237)*

En esta última frase, incluida en la introducción a los proyectos de Terragni en la tesis, Eisenman, enfrenta a Corbusier y Terragni¹⁴⁹, a través de una referencia teórica, a sus sistemas de operación arquitectónica en relación a los mecanismos proyectuales, y que permite entender la relación indirecta planteada entre Corbusier y Terragni a lo largo de los capítulos primero y segundo, en el diálogo que establece mediante los dibujos de apoyo o secundarios. Lo que se quiere señalar con esto, es que, Eisenman, hace evidente en esta corta frase, la relación que tan solo se podía intuir en los dibujos de apoyo, y que localiza la importancia de la relación Terragni - Corbusier no solo, en las relaciones planteadas en los dibujos, sino además en el método analítico de Terragni.

Esta pista que ha dejado, a lo largo de su disertación, relocaliza el interés sobre estos dos, y permite construir un nuevo nivel de análisis a partir de esta relación, en la que Eisenman, poco a poco ha develado, mediante el dibujo y su tensión con el marco teórico procedimental respectivo que desarrolla, una relación ejemplar que en cierta manera supera la propuesta de su trabajo formal referido a la tesis. De hecho, esto ha permitido entender que estos dibujos, aunque no son propiamente de análisis de proyecto, como sí lo son los de los 8 edificios escogidos, tienden a revelar mecanismos importantes de pensamiento incluidos al interior de la tesis, que tienen que ver en este caso,

¹⁴⁹ Al mismo tiempo, hace una clara referencia a Rowe al hablar de las operaciones cubistas que incluye en sus artículos, como por ejemplo la constante referencia que hace a la Casa Schowb en “Manierismo y Arquitectura Moderna” (Rowe, Mannerism and Modern Architecture, Mayo 1950) y el “Monasterio de la Tourette” (Rowe, Dominican Monastery of La Tourette By Le Corbusier, Junio - 1961). No hay que olvidar, que el plano vacío que Le Corbusier incluye en la fachada de la Casa Schowb, es entendido por Rowe, como una suerte de operación paradigmática que dominará la idea de superficies dominantes en su obra posterior.

no con el desarrollo de las ideas principales, sino en realidad, con el desarrollo de una exploración que está determinada por el estudio y diálogo entre estos edificios. Esta exploración, tiene que ver con aspectos que se desatan a partir del desarrollo particular de las ideas contenidas en la tesis, y que, explora aspectos que, aunque puedan parecer secundarios, contienen el germen de una reflexión que será fundamental en la carrera posterior de Eisenman.

Sobre lo anterior, la idea de dislocación, que ha sido expuesta anteriormente, es explotada mediante el contraste de este grupo de dibujos secundarios, en tanto, ayuda a presentar de manera consciente por Eisenman, una operación que va más allá de los edificios mismos e inclusive de su teoría formal. Estos dibujos contienen una potencia, sobre la cual Eisenman se preguntará a lo largo de su carrera posterior como teórico. Sin darse cuenta, ha dislocado su propio marco teórico y procedimental, y ha puesto en tela de juicio el conocimiento ha adquirido de sus maestros.

Es por ello, que se ha llamado a este tipo de dibujos dentro de esta investigación, dibujos *analógicos – elementales*, puesto que, más que presentar una determinada relación formal de un edificio (El problema no es el edificio), permiten en realidad presentar una idea más cercana a lo que se puede entender, tomando prestado el concepto de Moretti, como una relación isotrópica. Esto quiere decir, que este grupo de dibujos, no solo exponen una serie de relaciones que determinan la comparación Terragni y Corbusier, sino que, además, tienen la potencia de convertirse en otra arquitectura. Han dislocado su propio sentido de lo Formal, y han llegado a una relación cercana a lo que años más tarde será entendido como lo interior y lo anterior, y han caído en la paradoja propuesta de manera inconsciente por Eisenman, para su artefacto. La paradoja de lo nuevo, o en otras palabras, de la arquitectura que es, pero aún no tiene forma. De la potencia de lo que aún no tiene forma.

Lo que se quiere señalar, es que Eisenman, ha develado una *dislocación* presente en la tensión Corbusier – Terragni, y que se complementa con toda la compleja relación construida al interior de la tesis, que le ha permitido moverse a territorios dentro de lo formal, que no solo despiertan su interés, sino que, además, le permiten, como lo ha señalado varias veces, moverse lejos de la influencia de sus maestros. Este es el punto donde el dibujo adquiere una importancia fundamental. De hecho, lo que podrían parecer como ingenuos y poco precisos dibujos de apoyo, contiene la base de una relación formal que en cierta medida sintetiza y compila un *mecanismo* formal muy eficiente, y que es retomado más de 30 años después dentro de sus artículos sobre los diagramas de la anterioridad, de hecho, explicados a

través de los dibujos tal cual fueron presentados en la tesis de Doctorado (**Ver imagen 187**).

Este es el problema fundamental sobre lo gráfico: Por un lado, existe una clara construcción teórica que tiene como fin ayudar a construir la serie de dibujos de los 8 maestros, sobre los cuales se pone a prueba el método analítico desarrollado, pero, por otro lado, existe un énfasis silencioso otorgado a los dibujos de apoyo, que parecieran compilar un mecanismo de pensamiento (**Sobre esto, ver imagen 62 – sobre el dibujo elemental paradigmático**).

Es importante señalar que, uno de los temas centrales de la reflexión sobre los dibujos de Terragni y Corbusier, tiene que ver con lo inadvertidos que aparecen en el segundo capítulo de la tesis. Solo algunas imágenes despiertan el interés por su diálogo directo y sugerente entre ellas (**Ver imagen 63 y 187**), pero en general, las imágenes contienen el mismo estatus a lo largo del capítulo dos y tres. Por ejemplo, en el capítulo dos “Properties of Generic Form” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pp. 60-78), en el que Eisenman empieza a incluir dibujos como mecanismo de apoyo a lo teórico, no solo incluye imágenes de estudio sobre Corbusier y Terragni, sino de otros autores: I.I.T. Campus de Mies Van der Rohe (Pág. 60), Acrópolis De Atenas y Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe (Pág. 66), Breuer House II y Harvey Court, Gonville & Caius College de Sir Lesley Martin (Pág. 76), Edificio Il Girasole de Luigi Moretti (Pág. 78) (**Ver imagen 35**). A pesar de esto, y sin querer dejar de lado el énfasis sobre las otras obras, lo que se quiere señalar, es la innegable relación que se plantea entre los dibujos de Corbusier y Terragni, en particular por el estudio comparativo entre los proyectos de Corbusier y la casa del Fascio.

De hecho, el estudio de las propiedades de la Forma genérica, tal y como lo anuncia en la introducción, son entendidas desde el estudio de Corbusier. Para tal fin pone a su disposición varios proyectos de Corbusier como medio analítico: Ville Savoye, Palacio de la Asamblea en Chandigarh, Ville Stein en Garches, Iglesia de Ronchamp y la Maison Dominó. Estos proyectos, los relaciona de manera consciente con las propiedades de masa y superficie, pero lo que es interesante, es que sus dibujos se establecen como medio de diálogo con Terragni, pero exclusivamente con la Casa del Fascio. Al hacer esto, extrapola las operaciones proyectuales referidas a la masa y la superficie de Corbusier, con las realizadas por Terragni en la casa del Fascio, como se menciona en la cita al comienzo del capítulo.

Este diálogo, entre los dibujos de apoyo de los proyectos de Terragni y Corbusier, le permite a Eisenman desarrollar un discurso secundario, que no se encuentra explícito. Esta correspondencia, lo lleva a realizar

comparaciones de carácter formal, tanto de Dominó, Poissy y Garches de Corbusier, como de la casa del Fascio de Terragni. Tras estas abstracciones formales, los tres proyectos permiten que la relación entre idea escrita y la idea dibujada tome una importancia de primer orden en la tesis. Precisamente, porque, mientras que muchos de los proyectos son mostrados de manera literal, como se señalaba en el subcapítulo 4 del capítulo 2, estos dibujos, tienen en común ser abstracciones de ciertas de sus características formales de los edificios, realizadas para construir un diálogo entre obras, en particular con la Casa del Fascio de Terragni.

Esto es importante señalarlo, porque el énfasis dado a Corbusier, hace que la afirmación de Eisenman, que dejaba en claro que su interés inicial era realizar un estudio de Corbusier y Terragni, *produzca un determinado énfasis sobre fragmentos de la investigación*. Esto lo lleva a presentar relaciones formales generales entre estos proyectos. Un ejemplo sobre el cual es posible dar cuentas de esto, se encuentra en el segundo capítulo. Existe un pequeño fragmento del segundo capítulo, sobre el cual se realiza un énfasis particular en Corbusier, que empieza con el estudio de las 4 composiciones y derivadas de estas, el estudio de las propiedades de la forma genérica. De hecho, sobre las imágenes de apoyo, es posible rastrear este énfasis, que, se evidencia en los dibujos de Corbusier (*Imagen 159*) y Terragni (*Imagen 160*). No hay que olvidar, que Eisenman, incluye en la introducción una aclaración sobre cómo, implícito en los diagramas de Corbusier en particular las 4 composiciones, se encuentran, el vocabulario, sintaxis y gramática de un lenguaje formal (*Imagen 22*). Esto es uno de los indicadores más claros de la relación que Eisenman busca explicar entre Terragni y Corbusier.

Si se agrupan y aíslan las imágenes del capítulo 2 (*Imagen 37*), es posible darse cuenta de cómo, hay una explicación cuidadosa de las propiedades de la forma que están siendo utilizadas de manera anticipada para explicar a Terragni (*Imagen 160*). Esto se puede deducir a partir de varios temas: El *primero* y más notorio, tiene que ver con las explicaciones que da de la forma central y lineal. En los dibujos de la página 58 (*Imagen 61 – Dib. 1 a 4*), se explica gráficamente la forma central en relación a la idea platónica de una forma, en relación a sus propiedades inherentes. La explicación desde ahí escala a las propiedades del volumen, y se mantiene sobre formas, cuya organización predominante es central. Si se mira con atención, existe un intento no solo en los dibujos sino en el texto, por explicar la noción de forma central con un antecedente genérico llamado patio o vacío (*Imagen 61 – Dib. 7*) - (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pp. 70 - Ver dibujo 7). Esto es claro, una presentación preliminar de dos aspectos

fundamentales, la idea de ley inherente, que como mencionábamos anteriormente, es producto de una reflexión particular que viene derivada de la idea de isotropía de Moretti. Por otro lado, y esto es lo fundamental, esto busca presentar a Terragni, y en particular a la casa del Fascio, como una suerte de referente ejemplar derivado de la idea de lo central. Existe una dislocación acá que no hace parte de su marco teórico particular, y que sin querer se encuentra más cerca de las ideas de Rowe y de Moretti. La idea de comparación ejemplar en el tiempo. La casa del Fascio, es presentada por Eisenman, como una suerte de referente de la forma central que tiene la capacidad de invertir, como lo señala años antes Rowe sobre la Villa Stein en Garches, la relación de centro que se revela, en una ambigüedad presente en los elementos de orden vertical y horizontal.

Estos dibujos ponen, en cierta medida anticipan de manera precisa a Terragni como un referente ejemplar de lo que se puede entender como una centralidad. Sin embargo, y como es posible señalar, es bien sabido que la Casa del Fascio, no solo se explica a través de su centro. Sabiendo esto, es posible entender que estos dibujos contienen la anticipación de un estado formal. La idea de esquema central, sumado a la revisión de las propiedades de la forma genérica, detonan en la exploración de Eisenman una suerte de esquema que se configura en una explicación no pedida a la casa del Fascio. De hecho, se puede afirmar esto, cuando dentro de la misma tesis, en la introducción a los análisis de los dos proyectos de Terragni y Aalto, el propio Eisenman construye una explicación no pedida al esquema formal 'patio' (Claramente una derivación formal a la idea de centralidad entendida esta como una regularidad formal, que permite una relación interior de centralidad derivada en un esquema vacío patio), y que tiene la particularidad, de que, al ser definida por Eisenman, no puede ser entendida en el marco ni de una sintaxis de la forma central ni un antecedente genérico:

"Al analizar la evolución conceptual de cualquier esquema de patio central, es necesario reconocer tres bases diferentes para su desarrollo. La primera categoría es aquella en la que la forma genérica se desarrolla como una respuesta directa a los requisitos programáticos internos; esto sería una derivación final. (...) El Asilo Infantil sería un ejemplo de este tipo (...) La segunda categoría es aquella en la que el patio evoluciona a partir de demandas tanto funcionales como formales. El requerimiento funcional nuevamente produce un orden interno, y el requisito formal resultante de la necesidad de resolver un conflicto entre la condición externa e interna. (...) El efecto de las demandas formales y funcionales puede verse en los sistemas resultantes en la Casa del Fascio y el centro cívico de Saynatsalo (...) En la tercera categoría de esquemas de 'patio', la condición genérica se postula por razones puramente formales. Este tipo de solución propone un "patio" cuyo uso no

es un requisito primario de su función interna. (...) El monasterio de la Tourette de Corbusier y proyecto para un Museo en Tallinn de Aalto, pueden ser ejemplos de este tipo de solución” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 233)

Visto en el rigor de la propuesta teórica de la tesis, la idea de *Patio* no es posible enmarcarla en ningún capítulo específico, y, por tanto, la operación teórica que lleva a explicar el patio como una derivación de las propiedades formales de la forma genérica central, como parte del análisis de los ejemplos de la centralidad, es adecuada. Sin embargo, es claro, que la explicación del patio como una derivación de la forma central, no es satisfactoria completamente, en tanto la idea de patio, aunque posee cualidades formales que se explican en sí mismas, posee de manera innegable una idea de conocimiento previo que también lo explica (Lo cual es un debate claro entre lo anterior y lo interior). Eisenman, aunque trata de establecer una respuesta precisa del Patio en el marco de la centralidad que resulta satisfactoria, es evidente que no logra controlar las relaciones que se detonan de las preguntas propias de la idea de patio. En particular, si consideramos que el énfasis al patio viene de la exploración formal realizada entre Terragni y Corbusier.

Lo anterior, localiza el sistema de reflexión particular sobre Terragni, sumado a la relación que este mismo realiza con Corbusier, como una suerte de explicación no pedida a su tesis, sobre problemas que se escapan a la pura idea de lo formal como un problema aislado de las condiciones externas a la arquitectura. Esto, es importante señalarlo, en tanto, las ideas que desarrolla Eisenman al interior de la tesis, *potencian estas reflexiones. De nuevo, esto, y no otra cosa, es lo que se ha llamado como el artefacto*. Es claro entonces, que, una vez revisada la relación entre los dibujos de apoyo, mediante la cual compara a Terragni y Corbusier, se puede dar cuentas de un análisis entendido no como una coincidencia, sino una relación gráfica construida de manera intencionada, así las relaciones desatadas, no lo sean.

Esta explicación adicional al problema del “Esquema Patio”, resulta ser uno de los problemas derivados de la relación que el propio Eisenman establece, con lo que en el texto de proceso para la introducción a “Eisenman inside out”, denomina como regularidades formales, derivadas del estudio de la forma genérica y sus categorías básicas. Esto es importante señalarlo, porque los dibujos de los primeros capítulos de la tesis, contienen esta ambigüedad latente: Por un lado, buscan explicar gráficamente las propiedades de la forma genérica, pero, por otro lado, se anticipan a los dibujos de Terragni,

tanto de la casa del Fascio, como del Asilo Infantil, presentando el esquema organización central con la variación de los planos volumétricos verticales y horizontales, que generan el esquema tripartito volumétrico y la forma genérica, en relación a un volumen negativo en su centro -vacío- (**Imagen 61 – Dib. 4 y 7**). Este, es el tema central de esta reflexión, pues, mientras que la casa del Fascio retoma la idea de la organización de los planos verticales y horizontales, su referencia al sistema de orden primario es un patio, como lo presentan estos esquemas. Estos esquemas revelan la potencia de una idea y la dislocación de la misma, en tanto, lo que logra es anticipar la potencia del mecanismo que está determinado por la idea de lo central.

La ambigüedad latente en estos dibujos se encuentra precisamente en su *anticipación*. Lo que se quiere señalar es que estos dibujos, al buscar representar todos los problemas formales derivados de la condición genérica por medio de un edificio específico, representan gráficamente propiedades inherentes de una determinada arquitectura, pero, al anticipar a una forma específica, referida a la solución de Terragni, han posibilitado un nuevo tipo de relación formal específica.

Un ejemplo de esto, se encuentra referido al estudio de las propiedades de la forma genérica mediante los dibujos de apoyo de Corbusier, y su constante diálogo con otros proyectos. Así pues, la explicación de las propiedades de la forma genérica, que parten del estudio de Corbusier, evidencian un intento de carácter gráfico, que como resultado genera la serie de dibujos de Eisenman del capítulo 2 y 3 (**Ver imagen 35 y 37**), que no solo tienen como fin apoyar el discurso teórico, sino que además, logran tener cierta autonomía en sí mismos, si se entienden como una idea arquitectónica (**Ver imagen 159 y 160**). Un ejemplo claro de esto, se encuentra en la explicación de Eisenman de la grilla, en particular cuando la explica no como un índice organizador sino como una referencia geométrica abstracta. Al revisar los dibujos analíticos, y en particular los de apoyo referidos a la Villa Stein en Garches y la Villa Savoye en Poissy, existe una referencia en el primero, a un Vertical Absoluto, y en el segundo, a un horizontal Absoluto (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, pp. 68 - Dib. 13 y 16) (**Ver imagen 159**). Aunque la referencia no sea literal, en particular si se revisa las exploraciones de Rowe sobre Garches, Eisenman tiene una clara necesidad de entender el problema del geométrico absoluto a sus planos de referencia, en este caso particular al vertical (Los planos verticales que empiezan en la fachada) y al horizontal (La planta estudiada en las matemáticas ideales de la villa). Esta será una herramienta que le servirá a Eisenman, no solo como mecanismo de construcción de su teoría formal, sino de sus análisis formales.

En el caso del Pabellón Suizo y de la Cité Refugé, la identificación de los planos de referencia vertical y horizontal, será fundamentales para el desarrollo de su implementación del marco analítico **(Ver imagen 39 y 41)**. Este análisis, va de la mano con la exploración de la masa y la superficie. En ese sentido, su referencia, se construye directamente desde Poissy y Garches (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pp. 74 - Dib. 17 y 18) **(Ver imagen 159)**. Cada uno de estos proyectos, establece un diálogo distinto con la idea de superficie, sobre el cual, Eisenman, hace un énfasis preciso: Por un lado, en Poissy se presenta la superficie como la capa visible de una 'masa', por el otro lado, en Garches, se presenta la superficie como la capa final de una serie de planos volumétricos transversales **(Ver imagen 15 – dibujo página 74)**. Sin embargo, no interesa destacar cada uno por aparte, sino que, hay que ver la utilización de cada uno de estos en función del mecanismo de control sistémico principal planteado por Eisenman para la Casa del Fascio, que podría entenderse de manera esquemática como la unión de las propiedades formales presentes en estos dos dibujos. De hecho, Eisenman presenta la ambigüedad, o la dialéctica masa - superficie, a través de los dibujos finales del capítulo (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, pp. 80 - Dib. 22, 23 y 24) **(Ver imagen 15 – dibujo página 80)**, resumen esta condición particular y dialéctica entre estas dos propiedades de la forma. Se hace evidente que existe una condición de diálogo entre Garches, Poissy y la Casa del Fascio. La utilización de este tipo de dibujo, entendido en los términos de esta investigación como el dibujo elemental paradigmático, se convierte pues en una evidencia contundente del énfasis inicial de la investigación, al que alude Eisenman en sus entrevistas, sobre el cual le permite centrar la atención sobre Terragni y Corbusier.

El ejemplo ha sido direccionado de manera clara. Esto se puede afirmar de dos maneras: La primera, porque entre Garches y Poissy, se pueden encontrar muchas de los problemas que contiene las relaciones que explican Casa Fascio, con lo cual, este se convierte en una suerte de referente absoluto de modelo formal, y segundo, porque del análisis de relaciones delimitado por estos ejemplos y sus modelos operativos, Eisenman deriva un sistema de relaciones aplicables a otros ejemplos de arquitectura. De hecho, la prueba es contundente, puesto que, a pesar de que estos tres ejemplos, sumado a la Maison Dominó, constituyen ejemplos de arquitectura compacta, pero dentro de las 8 obras analizadas existen 4 ejemplos de arquitectura lineal no compacta. Esto permite demostrar que estos tres objetos contienen

relaciones ejemplares que explican muchos otros problemas específicos y que la dislocación permite encontrar un modelo de acción para una arquitectura que aún no es física, pero es idea potencial. La paradoja de lo nuevo, o la latencia de una arquitectura.

Por eso, se ha llamado a este fragmento de la investigación direccionada, en tanto, no se trata de validar al descubrimiento de Eisenman de la casa del Fascio, como una suerte de piedra Roseta de la arquitectura moderna, sino por el contrario, poner a prueba las relaciones que este plantea con otras arquitecturas, en relación al modelo de pensamiento que Eisenman desarrolla. Algo similar sucede con Moretti y el estudio de Palladio y la Villa Rotonda en su primer artículo. Moretti encuentra que Palladio es signo de una realidad más grande en la que el espacio central interno es el elemento expresivo clave para explicarlo.

En ese sentido, Terragni y Corbusier, podrían parecer grupos de análisis fortuitos dentro de la tesis de Doctorado, pero suponen una evidencia de la importancia que este tiene sobre el desarrollo de la teoría formal al interior de la tesis. De hecho, textos posteriores a la tesis, contienen pistas de la importancia que esta tuvo en su carrera posterior: Su publicación sobre Terragni (Eisenman P. , Giuseppe Terragni : transformations, decompositions, critiques, 2003), es un ejemplo de esto, y de cómo, este énfasis particular que Eisenman otorga a Terragni es producto de una reflexión y preocupación más amplia que existe tras la tesis. El puente entre el texto posterior de Terragni y la tesis, aunque pueda parecer forzado, es una evidencia latente de esta relación, que se puede encontrar en los dibujos, que no solo son derivación de los realizados en la tesis, sino que en algunos casos son casi la reinterpretación literal de los contenidos en la tesis (**Imagen 161**).

Existen muchos temas importantes en las relaciones que se han tratado de esquematizar anteriormente. Todo apunta a una instrumentalización en la que tanto Terragni como Corbusier, parecen contener claves de las ideas que Eisenman trata de desarrollar en este momento. *Estas, en el marco de esta investigación, suponen una **anticipación**, de lo que años después, será entendido por Eisenman como el diagrama.*

Sin embargo, vale la pena construir un panorama particular sobre la idea de dislocación que explique un poco mejor la idea de la dislocación y explicar la naturaleza de sus relaciones.

b. El artefacto y la paradoja de lo nuevo: la dislocación como operación.

*“No siendo la huella una presencia, sino un simulacro [simulacre] de una presencia que se **disloca**, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a la falta de lo que sería huella, sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición.” (Derrida, La diferencia / [Différance], 1968)*

*“(…) es necesario examinar las **distorsiones** producidas por diferentes combinaciones de vectores internos y externos o líneas de fuerza para aclarar el uso de la sintaxis en una situación específica.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 117)*

*“La tesis misma, particularmente su discurso teórico, no fue muy fiel a mi pensamiento actual. Lo que escribí era más como **taquigrafía, jeroglíficos crípticos** para lo que quería decir.” Texto de Proceso para la Introducción a su libro compilatorio de ensayos: Eisenman Inside Out (Eisenman P. , Writing Inside Draft - Part 2, 1995, págs. no numerada - Caja DR2008-0016-558)*

A manera de conclusión de la investigación, se ha sugerido presentar de una manera esquemática, como opera la dislocación. Se ha elegido presentar la idea de dislocación como conclusión, porque en cierta medida permite resumir los principios generales de la tesis de Eisenman, y de su valoración como un *artefacto*. De hecho, el capítulo segundo, ha actuado como un filtro de todas las estrategias, o mecanismos del artefacto. Ya hemos visto que los temas centrales de la reflexión de Eisenman, que producen su primera teoría formal, se concentran en la revisión general de estrategias (Teoría, análisis, Contexto, Interioridad, Lenguaje). Estas cinco estrategias le han mostrado el camino de una operación, que intuye en su tesis, y que se concretará años después en la idea de *diagrama*, y con la cual trabajará el resto de su carrera profesional, en la que, a través de la mezcla entre investigación y oficio, no solo podrá dar rienda suelta a sus preguntas, sino que lo llevará en un camino entre la arquitectura y otras disciplinas. Esta operación es la *dislocación*, y sobra decir, que, en el marco de esta investigación, la dislocación es un estado

intermedio que opera entre lo que *era* y lo que va a *ser*, es decir, es una paradoja. En el caso de este estudio, la dislocación se entiende aplicada al contexto teórico, pero cómo se verá, la dislocación posee la capacidad de ser aplicada a la realidad de la arquitectura, o en otras palabras, a la concreción de las obras arquitectónicas. Esto es fundamental señalarlo, en tanto, es la dislocación la posibilitadora de esta búsqueda, en tanto, permite la revisión de su material teórico con una mirada distinta.

Lo que se quiere señalar con lo anterior, es que, la dislocación, como será presentada a continuación, le permite a Eisenman reconocer que la arquitectura, es dependiente de la continua evolución de la disciplina, que se refleja tanto en la obra como en la teoría arquitectónica, pero sobre todo en la obra, que se entiende como producto de la acción y como depositaria del conocimiento real de la disciplina, en tanto, cada una es singular. Esto, posibilita a su estudio a reconocer que la arquitectura, depende de una singularidad en cada obra que la hace irrepetible. Su marco de acción, que en el caso de su tesis de Doctorado es teórico, debe posibilitar los mecanismos para que esto opere sin problemas. Al reconocer que la arquitectura implica una singularidad en cada obra, y que, además, implica no solo un lenguaje común, sino un pasado común, establece unos mecanismos generales para operar práctica y teóricamente. En su artículo “Diagrams of anteriority” (Eisenman P. D., Diagrams of Anteriority, 1999), Eisenman define a lo primero Interioridad y a lo segundo anterioridad:

“En la interioridad de la arquitectura también hay una historia a priori, el conocimiento acumulado de todas las arquitecturas anteriores. Esta historia puede llamarse anterioridad de la arquitectura. Es la acumulación de los tropos y la retórica utilizados en diferentes períodos de tiempo para dar significado al discurso de la arquitectura. Hoy, por ejemplo, un programa de computadora no tiene conocimiento de esta historia; Solo puede producir ilustraciones de condiciones que parezcan arquitectónicas. (...) El singular es diferente a la expresión individual en el sentido de que implica repetición y, por lo tanto, anterioridad. Una repetición implica la simulación de ser repetida (aquí, la anterioridad de la arquitectura), pero esta repetición, para ser crítica, es una repetición de lo diferente en lugar de la repetición de lo misma.” (Eisenman P. D., Diagrams of Anteriority, 1999, pág. 37)

En el párrafo anterior, lo que se puede encontrar, es una explicación de esta singularidad de la arquitectura a través de la anterioridad y la interioridad. Sin embargo, es notable mencionar cómo, Eisenman recalca en el hecho de que esta singularidad está basada en la repetición de lo diferente, más no de

lo similar. Esto contiene un elemento común, con Derrida, quien en su artículo sobre la Diferencia, habla de algo similar al afirmar mediante su analogía a la huella, en la que, la presencia de la huella ya no es la misma, sino una presencia dislocada: “*No siendo la huella una presencia, sino un simulacro [simulacre] de una presencia que se **disloca** (...)*” (Derrida, La diferencia / [Différance], 1968). Al hacer esto, Derrida, genera una operación donde la presencia tras la huella, no es otra, que una suerte de idea de la presencia, un simulacro de la presencia, y no la presencia misma. Si se revisa con cuidado las ideas tras la anterioridad, la similitud con estas ideas se hace evidente. En principio, porque la arquitectura acepta su estado transitorio, y como singular, un estado dislocado de uno que le precede. Por ello, se ha incluido en esta investigación la idea de interioridad y de anterioridad, que nos sirve, para entender que Eisenman ha deducido de esta idea un marco teórico que le permite, actuar cómodamente en la realidad de la disciplina, que es la obra, y de la que se deriva, la teoría.

Sin embargo, es importante señalar que Eisenman se preocupa en su investigación, por definir la coherencia formal de las obras que estudia, en relación a la anterioridad o interioridad de la misma. Esto no permite ningún estado secundario respecto a lo interior o a lo anterior. Lo que se quiere señalar, es que, la dislocación, se encuentra implícita en todas sus operaciones en tanto, como la huella, permite la *dislocación de una presencia*. Esta dislocación ha sido posibilitada por la relación formal que vincula a Rowe, Moretti, Le Corbusier y Terragni. En la relación de estos 4 autores, se pueden encontrar las claves de una operación analítica referida a la dislocación, y que fue producto de la reflexión sobre lo formal en la arquitectura.

Es por ello que, la conclusión misma a su tesis, contiene un principio que permite entender la obra y la teoría, no como producto de estados cerrados (Closed-Ended), sino de estados abiertos (Open-Ended). Al establecer los principios de una teoría formal en el mismo camino de su maestro, Rowe, y de una de sus influencias teóricas principales, Moretti, le permiten comparar a Terragni con Corbusier, y desde esta comparación, desatar una serie de relaciones arquitectónicas, que exceden a la tesis misma y que de una u otra forma, quedan implícitas como una suerte de huella, latente en la disertación. La dislocación, eso que Eisenman intuye a lo largo de su trabajo, le ha permitido actuar de manera específica en la realidad de la disciplina, referida a la obra, que, en este caso de la tesis, es moderna. Es la labor de este último apartado, construir las bases de esta *dislocación*, que ya ha sido parcialmente presentada, con el fin de definir por qué la tesis se entiende como un *artefacto*.

Revisemos cual es la dislocación que ha posibilitado la influencia y el estudio tanto de Rowe como de Moretti.

Ya se han presentado todos los problemas relativos tanto a Moretti, como a Rowe, con respecto a la tesis de Doctorado de Eisenman. Sin embargo, es importante realizar una última distinción con el fin de clarificar todo aquello que de estos autores ha posibilitado la dislocación en la tesis de Eisenman.

Primero, hay que clarificar, que es lo que posibilita la dislocación en Colin Rowe. En Colin Rowe, particularmente en sus ensayos escritos antes de 1961, existe una tendencia a realizar varias operaciones teóricas, que rápidamente vuelve analíticas con el fin de llevar a buen término sus artículos. En la tesis de Eisenman, estas estrategias aparecen para ayudar a determinar muchos de los mecanismos posteriores que le permitirán definir sus análisis. Sin embargo, la que más interesa en este apartado, podría definirse como una *dislocación analítica*.

En Colin Rowe existe una tendencia a construir mecanismos que le faciliten encontrar operaciones, de una arquitectura válida en el sentido estricto de lo que él mismo ayudó a definir como la abstracción, que es la característica 'inherente' de la arquitectura moderna. Cómo el mismo lo aclara en sus artículos, solo ciertos tipos de operaciones, y cierto tipo de conocimiento es válido. El ejemplo perfecto, es la noción de transparencia que solo es posible validar a través del cubismo, en tanto, la transparencia literal no corresponde a una correcta operación moderna. Es por ello, que Rowe, no valida las operaciones arquitectónicas realizadas por Walter Gropius para el edificio de la Bauhaus, y exalta como una operación correcta la *dislocación*, de la centralidad de la planta de la Villa Stein en Garches de Corbusier, por medio de una serie de planos verticales que generan franjas de espacios transversales dispuestos de manera 'virtual' desde la fachada frontal hacia el jardín **(Ver imagen 64)**. Así mismo, hay que recordar que, la misma Vila Stein, sirve para validar el modelo de orden que se desprende de la planta central típica de la Villa renacentista, en particular, la realizada por Palladio para La Malcontenta **(Ver imagen 171)**. En esta comparación, ya no se entiende al trazado, o diagrama, que relaciona a la Villa Malcontenta con la Villa Stein como una inversión consciente que sirve de ejemplo operativo en el marco de una operación abstracta. Como ya se había mencionado, Anthony Vidler, exalumno de Rowe, es uno de los que identifica este mecanismo propio de la propuesta arquitectónica de Rowe:

“(...) para Rowe, la adopción de este diagrama y su superposición con la ‘villa’ de Le Corbusier es el mismo tiempo una estrategia para demostrar los cambios, inversiones y transformaciones del modelo clásico centralizado y una invitación, si no producir, toda la arquitectura moderna según este mismo método” (Vidler, 2011, pág. 100)

Lo que interesa señalar, es que esta mención de Vidler a los mecanismos teóricos de Rowe, no implica, tan solo una reinterpretación asilada de este último, sino que, al contrario, suponen una repetición casi literal de las estrategias propuestas por Rowe en sus artículos. Estos conceptos, como el de la inversión, aparecen de manera insistente en los artículos escritos antes de 1961, y permiten construir un marco de la *dislocación*, que en cierta manera explican las operaciones teóricas realizadas en los objetos de estudio que le interesan **(Ver gráfico 34)**. Otro ejemplo, un poco más abstracto, se encuentra en la reutilización del plano vacío, que según Rowe, inicia como una operación aislada en la Casa Schowb, y que se convertirá en una operación diagramática en la obra del propio Corbusier a partir de sus ideales cubistas.

Esto, no es más que una reafirmación de la intención de Rowe, por implementar una operación específica, que se refleja en todos sus artículos: el *vestigio*. El vestigio, aparece como la operación fundamental de la arquitectura moderna que a Rowe le interesa, aquella que opera en los límites propios de la abstracción. Como es posible observar en sus artículos, el *vestigio*, aparece como aquello anterior a la propia arquitectura, una suerte de huella arquitectónica, que se disloca en función de convertirse en algo más, para dejar de ser esa misma arquitectura. La dislocación en Rowe, se ha convertido en una suerte de operación asociada a un vestigio, que se hace evidente mediante una serie de mecanismos específicos (Inversión, ambigüedad, profundidad, inmutabilidad) que permiten realizar lecturas de las obras. La dislocación permite utilizar la idea de vestigio y los mecanismos asociados a este como sistema de operación adecuado de la arquitectura moderna. Este es un segundo tema, que se relaciona con Moretti. La elección de un referente ejemplar. En el caso de Rowe, corresponde a Corbusier, en el caso de Moretti, corresponde a Palladio. En el caso de Rowe, Le Corbusier, contiene relaciones claras hechas explícitas como procedimiento, a través de sus propios escritos, que relacionan su arquitectura con la arquitectura del pasado. Esto convierte a Le Corbusier, como uno de los referentes ejemplares para realizar una revisión de sus mecanismos operativos, en tanto, dicho por el mismo Corbusier, su arquitectura se encuentra en relación a. Esta idea de

dislocación, donde se escoge un referente ejemplar implica desde el punto de vista de esta operación, disloca la idea de que la arquitectura moderna solo contempla la aplicación de un estilo y unas determinadas reglas. Esto lo lleva a realizar como una estrategia intermedia, y no tan aplicada de manera directa, una revisión de sus estrategias a través del dibujo. Esto, aunque no se a una fortaleza en Rowe, es determinante en los mecanismos de Eisenman en tanto, los trazados de Palladio en relación a Corbusier, el panel vacío de la Casa Schwob en relación al convento de la Tourette, y la relación entre la Maison Dominó y la Maison Citröhan con la Tourette, son es cierta medida, determinadas por relaciones gráficas en las que el dibujo puede explicar determinadas relaciones. Pero vale la pena señalar, que la relación fundamental con Rowe, se encuentra en la idea de la *dislocación relativa a lo analítico*, en donde el referente ejemplar y la aplicación (Aunque débil) del dibujo, supone una suerte de operación analítica que permite establecer mecanismos de análisis específicos.

Segundo, es importante clarificar, que es lo que posibilita la dislocación en Luigi Moretti. Si en Rowe, se ha podido asociar la dislocación a la idea de lo procedimental en términos de lo analítico, una *dislocación analítica*; en Moretti, podríamos hablar de una *dislocación teórica*. En Moretti, existe un mecanismo que explica la dislocación teórica, en la que, como se presentó anteriormente, el equilibrio de fines relativos y absolutos se opone al propio de la arquitectura moderna propuesta, entre otros, por personajes como Colin Rowe. Como se ilustró en el apartado anterior de este capítulo, la reflexión de Moretti, contiene en principio un nuevo equilibrio de fines, donde la idea de orden se mantiene como el fin absoluto, y la expresión personal se deja como un fin relativo. Esto es muy similar a lo que realiza Eisenman, pero deja de lado un componente de la ecuación que no sirve a sus ideas. Mientras Eisenman, muy en concordancia con las propuestas teóricas de su maestro, se preocupa exclusivamente por los problemas conceptuales a los que asocia la forma genérica, los problemas de la forma específica se entienden como parte de los fines relativos del problema arquitectónico **(Ver gráfico 15)**. En ese sentido, y aunque para Eisenman los problemas perceptuales jugarán un papel fundamental en la interpretación de la forma, es claro, que para Moretti, la idea tradicional de forma y figura es debatida, con el fin de igualar la ecuación en términos de equilibrar con la misma jerarquía la relación entre percepción y razón **(Ver gráfico 38)**. Del equilibrio de esta relación Moretti, construirá los valores de lo *formal* para la

Arquitectura, con los que no tendrá recelo alguno, de realizar analogías externas a otras disciplinas artísticas.

Esta, supone una diferencia fundamental, no solo con Rowe sino con el mismo Eisenman, en tanto otorgan prioridad a lo conceptual sobre lo perceptual, puesto que este último es limitado al reconocimiento de la forma. Para Moretti, los valores expresivos de la *figura* **(Ver gráfico 37)**, jugaran un papel fundamental en la teoría que desarrollará posteriormente, y que, como ya se ha presentado, la investigación de Moretti, equilibra el estudio de determinados valores de la figura, para lograr comparar determinados referentes ejemplares en el tiempo. Lo que se intenta señalar, es que, Moretti, al invertir el valor general de los fines relativos y absolutos y dotar tanto a la razón como a la percepción, representados cada uno respectivamente por la *forma* y la *figura*, creará una *dislocación teórica* que de manera implícita, aparecerá en el discurso al interior de “The Formal Basis of Modern Architecture”, que posibilitará la comparación ejemplar que realiza Eisenman, que en particular, se verá reflejada en la relación entre Terragni y Le Corbusier. Lo cierto es que, aunque Eisenman entiende que este problema no es relevante en el desarrollo procedimental de su tesis de doctorado, dado que se adhiere a la tendencia intelectual de Rowe del lado de la abstracción, años después pondrá en evidencia en sus investigaciones posteriores, el valor de esta *dislocación teórica*, y la utilizará para realizar una serie de análisis sobre el problema de la interioridad y sus diferentes relaciones:

*“Fue el artículo de Moretti ‘Valori della Modanatura’ que apareció publicado en el número 6 de Spazio (1952), que **desafió la concepción moderna de espacio**. El artículo sugería que la superficie tenía la capacidad de ser modelada de modo que creara un diálogo entre volumen y planeidad y que, por tanto, la superficie modelada podía captar el potencial afectivo de la luz y de la sombra.”* (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 30)

Precisamente la idea de *dislocación teórica* se hace evidente tras esta frase. La idea de lo formal se queda corta para explicar esta reflexión, puesto que Eisenman, ya no se preocupa por dar cuentas de sus relaciones internas y de su coherencia formal, en tanto, debate problemas como la concepción moderna de la forma, la interioridad, e inclusive, la historiografía de la arquitectura moderna. Su artículo sobre Moretti, es una de las pruebas contundentes que explican las relaciones propuestas a partir de la *dislocación*

teórica, que ya no solo explican el problema de las relaciones de orden internas, sino que proponen exceder la propia visión de lo interno, y desafiar un marco teórico establecido con el fin de dar cuentas de manera coherente, de las relaciones que se quieren explicar.

Una de las sutiles formas en las que Eisenman utiliza de manera inconsciente la idea de dislocación teórica, se encuentra en la explicación del patio como volumen interno. Sin quererlo, al retomar la explicación de espacio como volumen, Eisenman, construye una explicación que se verá reflejada en la revisión de Terragni, en donde la explicación del patio como estructura formal, será entendida como una consecuencia de los valores internos del volumen, el espacio, que no es considerado en el marco de la tesis como una propiedad de la forma genérica, sino como una consecuencia de las operaciones de este. Es por ello que, la explicación no pedida a la relación patio, incluida en la introducción a los análisis de los referentes centrales, será entendida como un mecanismo teórico que excede el marco propio de visión de la tesis misma, puesto que, al aplicar la idea de espacio de Moretti, que lo entiende como un valor expresivo de la forma, la *dislocación teórica*, de fines absolutos y relativos, la idea de patio no alcanza a explicar la relación formal propia de la casa del Fascio, y la idea de volumen en términos de positivo y negativo, se vuelve una explicación gratuita que obliga a Eisenman no solo a retomar años después su investigación sobre la obra de Terragni, sino además, a explicar mediante dibujos comparativos, relaciones que excede la tesis y su aproximación formal. Al revisar los dibujos comparativos es más clara la idea **(Ver imagen 35)**. Esto, para ser explicado en detalle, conduce al tercer problema de dislocación, que se produce en la relación entre Le Corbusier y Terragni.

Esto se denominará como la dislocación gráfica. Existe un tema que ya fue presentado mediante el apartado titulado como “El ejemplo direccionado”, y que presenta, como la comparación entre Terragni y Corbusier, tiene la capacidad de detonar una serie de relaciones que *anticipan* estados arquitectónicos que no son propiamente un edificio, pero, son una arquitectura que aún no tiene una forma. Esta *anticipación*, hace parte de un sistema de *dislocación* que se relaciona en cierta medida, con la idea de huella de Derrida, y que asume todo lo que la huella implica respecto a la idea de dislocación. La *dislocación* de lo nuevo, una paradoja de la arquitectura latente. Lo interesante de este modelo de pensamiento, es que, está determinado por los otros dos tipos de dislocación (teórica y analítica), pero además, tiene que ver con el problema central del dibujo y su relación con la

comparación ejemplar. Por ello, llamaremos a este tipo de *dislocación de anticipación*.

Esta dislocación, que sucede en la tesis de Eisenman, posee la capacidad de producir, una serie de relaciones, que como los otros dos tipos de dislocación, exceden la tesis misma en tanto, el marco teórico realizado por Eisenman ya no puede explicar las relaciones desatadas. Esta dislocación de la anticipación, tiene una consecuencia secundaria, nada nociva para la tesis, que permite a Eisenman, hacer literal las relaciones formales en las cuales la idea de *dislocación* deriva en la exploración del elemento extraño sobre el problema de la sintaxis. El primer grupo de dibujos sobre los cuales aparece un sistema de dislocación se encuentra en los dibujos de apoyo que comparan Terragni y Corbusier. El segundo grupo de dibujos, se encuentra en los dibujos analíticos de los 8 maestros.

Revisemos el grupo de los dibujos de apoyo. En este grupo, como se ha presentado anteriormente, existe un sistema de anticipación, en el que, dos de las casas de Corbusier, son utilizadas para explicar las relaciones formales que derivarán en la explicación de las relaciones formales de la Casa del Fascio de Terragni. La relación que existe entre las casas incluidas de Corbusier y la Casa del Fascio de Terragni, tiene un sentido específico que envuelve una contradicción con el propio método expuesto en la tesis, puesto que, ninguna de estas dos casas, se encuentra analizada dentro de los ejemplos incluidos de los 4 maestros modernos, a sabiendas de que estas dos casas, implican un tipo de arquitectura central. Sin embargo, esto no es obstáculo para establecer un sistema de comparación, con una de las casas, que ya había sido abordada por Rowe en varios de sus artículos. No hay que olvidar, que de la Villa Stein, Rowe, ya había escrito, sobre la arquitectura que se organiza por medio de planos virtuales verticales **(Ver imagen 188)**. Sin embargo, Colin Rowe, no tuvo interés por incluir en su artículo un diagrama analítico de la estratificación vertical de Garches, ni sus implicaciones respecto a su anterior comparación con Palladio en otro ensayo. Eisenman al incluir esta casa como mecanismo para desatar relaciones formales, y además, la incluirla en el marco de las propiedades de la forma genérica, reafirma de alguna manera que en Garches existe una suerte de modelo latente para cualquier arquitectura, similar a lo que pasó en las relaciones que estableció entre Palladio y Corbusier, en la que se sugería que los mecanismos de operación arquitectónica para una arquitectura compacta podrían realizarse de esta manera. Lo que resulta interesante, es que Eisenman mismo, tensiona la tesis entre las ideas de arquitectura presentes en los dibujos de apoyo y el discurso formal principal, lo que permite

entender este tipo de dibujo, más allá de un repertorio de ejemplos secundarios de la tesis.

Esta tensión entre los dibujos de apoyo secundarios y los análisis principales, permite entender la comparación de la Casa del Fascio con la Villa Stein y la Ville Savoye, como referentes ejemplares de la investigación similares a los que Moretti incluía en sus artículos **(Ver imagen 187)**. Es decir, lo que revela estos dibujos, tiene que ver con una suerte de presentación ejemplar de estos proyectos, como modelos operativos. A través de los los dibujos de apoyo, se revelan dos tipos de discurso. Uno, que concluye en los análisis de los 4 maestros y que busca presentar los mecanismos formales para analizar cualquier arquitectura moderna; y otro, que se encuentra escondido entre los dibujos de apoyo, que se refiere a una suerte de presentación de ideas ejemplares que se pueden explicar a través tanto de Terragni como de Corbusier, en tanto los dos contienen no solo una correspondencia, sino una coherencia arquitectónica.

De hecho, la distancia entre los dibujos de apoyo secundarios **(Ver imagen 35)**, y esta serie de referentes ejemplares de la tesis, constituidos por los proyectos de Corbusier y Terragni **(Ver imagen 189 y 190)**, se encuentra en la continuidad en el discurso de los dibujos, mientras que, los otros dibujos de apoyo, se refieren a discursos secundarios de la tesis. Aunque el capítulo más largo de la tesis, es sin lugar a duda el de los análisis de las 8 obras, no cabe duda, que estos análisis contiene un discurso distinto, al que se desata desde las imágenes de apoyo de la tesis. Lo que se quiere señalar, es que entre los dibujos de apoyo de Corbusier y Terragni existe un diálogo, que se aleja de lo formal, en tanto, se presenta una coherencia entre las operaciones formales de los proyecto, y ambas se explican cómo posibilitadoras de relaciones futuras.

Esto es precisamente lo que sucede con esta serie de dibujos de Eisenman. Al querer anticipar las relaciones, y al forzar la comparación con la Villa Stein, la Maison Dominó y la Villa Savoye, crea una *dislocación* que tiene su germen en la *anticipación*. Y esta, es la clave del dibujo incluido en la tesis. Su dislocación a partir de una suerte de anticipación. La relación con los otros dos proyectos establece mecanismos que exceden lo formal, y convierten sus ideas en una serie de reflexiones más cercanas a la idea de lo interior y de lo anterior. Su comparación, se encuentra fuera del marco de la tesis misma, y contiene el germen de una reflexión que no es abarcable desde lo formal.

Los dibujos de apoyo de Terragni y Corbusier del capítulo 2, **(Ver imagen 189)**, contienen una suerte de explicación primaria de las lógicas propias de la forma central, de la forma compacta y de la relación de estas dos con la

estratificación vertical compacta de Rowe. Al hacer esto, Eisenman, construye una suerte de proceso de dislocación de la propia idea de la Casa del Fascio en tanto, propone más una explicación de sus lógicas internas a partir de un proceso, que de la casa en sí misma. Pareciera, que sus diagramas anticipan a sí mismos una arquitectura que valida no solo las dos ideas de Rowe, sino que además valida un determinado conocimiento que le precede. A pesar de que Eisenman, delimita un sistema formal de planos volumétricos que justifica la inclusión de la Villa Stein en Garches dentro de los dibujos de apoyo secundarios, lo cierto es que, la misma relación entre los dos excede las ideas formales propias de la tesis. Al anticiparse, ha dislocado su propio modelo de pensamiento y, ha generado el germen de un mecanismo de pensamiento que se relaciona más a un proceso para pensar la arquitectura que a la mera comprobación de una teoría formal. De hecho, las imágenes referentes a estos dos proyectos en el tercer capítulo, contienen una idea similar **(Ver imagen 190)**. En particular los dibujos referentes a las distorsiones, que buscan explicar la influencia de un vector externo en una arquitectura. Estos, sin querer, exponen un modelo de resolución que será entendido dentro de la Casa del Fascio como el esquema tripartito. Este esquema, que contiene la relación centro – periferia, explica por igual, las relaciones en alzado que se producen al revisar la influencia de una sintaxis central.

Lo que se quiere señalar, es cómo, estos dibujos, en su intento por anticipar la explicación del análisis del 4 capítulo, logran dislocar la idea estable de lo que la casa representa, y al mismo tiempo, convierten a la casa del Fascio, la Villa Stein, la Ville Savoye y la Maison Dominó, en modelos operativos de una arquitectura prominentemente central. Todo empieza por el sistema de anticipación que al buscar dejar en evidencia las relaciones, sin proponerlo, plantea un modelo de operación para una arquitectura de este tipo **(Ver imagen 191)**: Primero, en la relación entre centro y periferia, y sus varias formas de anticiparlo. Segundo, en las relaciones entre fondo y figura mediante la cual se discuten, como una suerte de modelos de esta idea, la Maison Dominó y la Ville Savoye, y, Tercero, la resolución de una arquitectura compacta por medio de planos volumétricos verticales y horizontales. Todo esto se revela en las tensiones propias de la fachada.

Esto, le permite explicar la relación final de la casa del Fascio, como resultado del conflicto entre volumen, masa y superficie, y la relación entre centro y periferia con el movimiento externo. Todo este grupo de dibujos que hacen parte de los dibujos de apoyo del segundo y tercer capítulo, tienen una coherencia procedimental con los dibujos de análisis de la Casa del Fascio **(Ver imagen 51)**, que, reconstruyen un mismo mecanismo analítico, que de

nuevo, reconoce las fachadas como resultante de la operación arquitectónica. Sin embargo se diferencian en un factor clave: Los de apoyo, son producto de la revisión por comparación, los de los 8 análisis, son producto de la revisión por descomposición **(Ver imagen 192)**. Los del cuarto capítulo con completamente formales, mientras que la explicación en los dibujos de apoyo, es de otro tipo, y por tanto, supone una dislocación a su propia tesis de Doctorado.

Esta dislocación de anticipación, le permite a Eisenman, construir un mecanismo analítico, que, se verá reflejado de manera literal en el análisis de los ejemplos escogidos, y que le permitirá, analizar todos los referentes escogidos, con un mismo marco de lo procedimental. Este mecanismo se refiere al problema de lo “Extraño”, que no es más que una derivación de esta intuición de la dislocación.

Cómo se presentó en el apartado 3C, le problema de los principios, le permite a Eisenman concentrarse en las derivaciones del sistema para definir los problemas propios del análisis arquitectónico. La sintaxis, gramática y vocabulario, le permitirán estudiar la arquitectura desde un marco formal, sin incluir ningún problema externo que distraiga la coherencia interna. Sin embargo, la relación más importante de todos estos principios se encuentra en la sintaxis. La sintaxis, como la presenta Eisenman, se refiere a los principios básicos de cualquier arquitectura que este caso es la moderna. Cualquier manipulación de la sintaxis, será notoria dentro del sistema general de relaciones de la arquitectura que pretende estudiar, en particular si dependen de las configuraciones básicas de la forma genérica, que son la lineal o la central. Cualquier elemento que logra disturbar el equilibrio de la forma en relación a su estado genérico, genera una condición de *singularidad* que podrá ser entendida como arquitectura. Este es el tema clave. De esta condición singular, se desprende la aparición de una arquitectura en su estado específico. Lo que la hace singular es la modificación de su sintaxis, que como ya vimos se encuentra reflejada en la primera planta. En la primera planta aparece el elemento extraño **(Ver imagen 25)**, y de hecho no es una coincidencia, que los análisis de Eisenman, no solo abarquen en su gran mayoría la primera planta, sino que además, se concentren en definir y explicar por medio de la descomposición la extrañeza presente en la primera planta. De hecho, la relación entre volumen y movimiento (Una clara expresión de una dislocación de tipo teórico en tanto, ya en el marco de la tesis, no solo el volumen explica el espacio, sino que ahora explica el movimiento) explica todos los análisis realizados de los edificios escogidos. Si tomamos como ejemplo a Corbusier, podemos ver claramente reflejado el

intento por describir el elemento que Eisenman identifica como extraño y que disloca el estado genérico de esta arquitectura. Solo tomando las dos primeras imágenes de los análisis (**Ver imagen 194**) y contrastándolo con las imágenes globales de los análisis de los 8 proyectos, es posible darse cuenta de cómo, la primera planta y el particular el factor extraño¹⁵⁰ se vuelve un elemento de análisis fundamental en el desarrollo de la comprobación de su teoría formal.

Lo que se quiere señalar con esto, es que Eisenman, de nuevo, al anticipar su método analítico y contrastar todos los 8 ejemplos, mediante el mismo mecanismo de lo extraño, que refleja la dislocación, realiza una invitación, a entender la arquitectura moderna, de la misma manera, y da pistas de cómo la sintaxis de la primera planta y su relación con la circulación (Que llama vector o fuerza), generan un modelo de operación particular. La propuesta teórica de Eisenman, en la idea de lenguaje (Como abstracción) es retomada de Colin Rowe, se ve reflejada en la relación de la arquitectura moderna con la sintaxis (Como en la casa del Fascio – la sintaxis central en relación al edificio como una entidad) y en particular con la sintaxis de la primera planta (**Ver imagen 25 y 194**).

Para cerrar la conclusión, revisemos porque “The Formal Basis of Modern Architecture”, funciona como un artefacto. Esto se puede hacer desde dos frentes: El primero, definiendo el artefacto en relación a la dislocación, y el segundo, revisando la dislocación en relación a una de las investigaciones posteriores de Eisenman, que tiene una relación directa con la tesis, e incidentalmente con los problemas de la dislocación anteriormente expuesta. Se ha denominado a la investigación de Eisenman como el artefacto, porque tras las múltiples lecturas realizadas del texto, se ha podido establecer que la tesis tiene un potencial operativo que excede sus contenidos y alcances mismos. Se ha dicho en la primera parte de la tesis, que Eisenman, al denominar a su propia tesis como el artefacto, deja en evidencia, que su tesis no se trata de un mecanismo cerrado, sino que permite abrir las puertas a las preguntas que permitan entender el potencial operativo que posee. Este potencial se encuentra activado por su capacidad, de cómo el mismo Eisenman lo define, de ser una teoría abierta. Esto, al final es lo que permite, desatar el potencial operativo del arte como disciplina. Recordemos que la acción artística construye singularidad a partir de la obra y de su concreción

¹⁵⁰ **Nota del autor:** Sobra decir que las referencias a la idea de vestigio, dislocación, inversión, y demás propuestas por Rowe quedan en evidencia mediante la aparición de este método de trabajo.

en la realidad. Eisenman una vez asume esto como una postura propia, entiende que, la disciplina no puede ser cerrada, en tanto, le resta potencial a la acción arquitectónica como generadora de la singularidad. Eisenman, encuentra concordancia con los mecanismos teóricos propuestos por Scott, y de ahí deduce sus ideas: *"(...) la teoría no implicaba restricción, no era un conjunto de reglas, sino una síntesis de todas las teorías anteriores, y una base para toda la teoría futura."* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 345).

En este sentido, esto que se llama la dislocación en esta tesis, pero que es en realidad la natural tendencia de la arquitectura para concretar un estado singular, permite, dar cuentas del potencial operativo del artefacto. Eisenman, afirma varios años después que su trabajo, tanto práctico como teórico, se ha estructurado a partir de entender la interioridad y revisar los diversos modos de representación de la anterioridad de la arquitectura. Estos dos conceptos se encuentran presentes en la tesis, y aunque no operen en la superficie del discurso, sino que están implícitos, son posibilitados por el artefacto que opera como un dislocador, posibilitador de procesos de reflexión, y posibilitador de procesos de investigación a partir de la dislocación que se encuentra en la paradoja, de permitir la singularidad que aún no tiene forma. tiene que ver fundamentalmente con el descubrimiento de Eisenman, que también está presente tanto en Rowe como en Moretti, del equilibrio de medios y fines específicos y generales.

Como sucede en Moretti, Eisenman, al dar una prioridad en la ecuación arquitectónica al problema de la forma, al igual que lo hace su maestro Colin Rowe, logra dar a la forma en relación a la arquitectura, una jerarquía que la localiza como preocupación central de la disciplina, y que le permite, desarrollar todo un mecanismo a partir de esta reflexión, que derivará en la teoría formal presente en la tesis. Su teoría formal, responde, entonces, a la capacidad que Eisenman le entrega a la arquitectura de concretar una forma en la realidad. Al jerarquizar la forma, da pie a que las preocupaciones conceptuales dominen las preguntas disciplinares (haciéndolo en sintonía al marco ya establecido por Rowe), y a partir de esto, construye un universo teórico que depende directamente de este concepto, que intencionadamente se aleja de lo perceptual, como fin relativo. Sin embargo, esto ya ha sido ampliamente presentado, y, lo que interesa señalar, es que el artefacto, logra generar un tipo de relación tal, que tiene la capacidad de dislocar esta operación de la forma como centro de la preocupación disciplinar, inclusive al interior de la tesis misma. Sin quererlo, Eisenman, al realizar las comparaciones formales entre referentes, y al aplicar la

ambivalencia de criterios derivada de la influencia de Rowe y Moretti (Como por ejemplo la idea de centro como periferia, o de espacio como volumen negativo, y de esta misma idea, la idea de circulación como volumen negativo y a su vez como vector), construye un sistema de relaciones que actúa de manera natural dentro de los marcos propios de la disciplina, y lo que es más interesante, permite que el dibujo, aparezca como el mediador de todas las relaciones, en tanto, construyen un sistema de relaciones que no solo explican fácilmente la idea de lo formal, pero a la vez la exceden. La relación formal de la tesis, que ha colocado a los problemas propios (internos) de la disciplina en su centro, ha generado una relación que ha dislocado su propio alcance. En este sentido, Eisenman, nunca pierde de vista los problemas disciplinares de la arquitectura, que es algo que se establece como centro disciplinar en la tesis de Doctorado, como un fin absoluto, y que explica los problemas de la coherencia interna de cualquier arquitectura.

Sin embargo, en sus investigaciones posteriores, no se mantiene en el marco de la revisión formal de Rowe, ni de su propia tesis. Esta distancia es la que resulta importante revisar. Este interés sobre los problemas propios de la coherencia formal de la arquitectura, son los que derivan en lo que posteriormente Eisenman llegará a llamar como lo interior, y derivado de esto, lo anterior y los mecanismos mediante los cuales estos operan. Estos mecanismos, serán propuesto en Eisenman, tanto en un nivel teórico como en uno práctico, desde una herramienta que como se ha señalado, se denomina como el diagrama.

Sin embargo, lo que se quiere señalar con lo anterior, es que el marco de la reflexión que permite describir la llegada a estos tres conceptos, se encuentra mediado por las 3 dislocaciones, que se mantienen activas, y, no solo le permiten operar cómodamente tanto en su tesis como en sus escritos posteriores, sino que mediaran una relación mucho más amplia que hay que tener en cuenta. El dibujo como mecanismo para revisar la relación en la obra, el intérprete y el autor (**Ver gráfico 40**). Lo que se presenta es un mecanismo que explica, no solo el diseño, sino además el proceso de pensamiento y así mismo la interpretación. El artefacto ha posibilitado un marco que excede la aislada interpretación teórica de la obra y posibilita no solo, la lectura y análisis, sino además el diseño. A través del dibujo, Eisenman va a lograr no solo clarificar las ideas, sino construir *ideas arquitectónicas que son en potencia, una arquitectura*. Es claro, que, aunque Eisenman construye un artefacto teórico que realiza análisis, lo que le interesa es entender los *mecanismos mediante los cuales opera el proyecto*. Esto es tan así que

Eisenman desarrolla un marco teórico que le permite operar sobre la obra para desarmarla, y entender cómo fue hecha.

En su libro, “Diez edificios Canónicos”, construirá un mecanismo, donde se harán evidentes estos problemas, pero, sobre todo, la *dislocación*. Lo primero y más evidente, la comparación ejemplar en el tiempo¹⁵¹ (**Ver imagen 195**). Lo segundo, la idea de diagrama (Una latencia arquitectónica entre lo anterior y lo anterior¹⁵²), que en la tesis aparece como una clara representación de la **dislocación de la anticipación**, derivada del dibujo y explicita como una idea arquitectónica latente. En “Diez Edificios Canónicos” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011), la idea de diagrama asume un papel vital, en tanto ayuda a construir las ideas detrás de la tesis de Eisenman. Por ejemplo, en el análisis que realiza de Mies Van der Rohe, utiliza no solo la idea de diagrama como esta idea de paradoja¹⁵³, sino que, además, contiene, la idea de latencia propia de la dislocación. Pero adicional a ello, existe un componente que reconoce de manera abierta, y que es del interés de esta tesis, sobre como ciertos proyectos, contiene una idea precisa de diagrama. En esta investigación, Eisenman se toma la licencia, por ejemplo, para reconocer a la Maison Dominó y la Maison Citröhan como diagramas canónicos de la arquitectura Moderna, algo que apenas se esbozaba en la tesis de Doctorado, a pesar de que, cómo se presentó, en la comparación de dibujos de apoyo contiene una importancia de primer orden: “(...) *la Casa Fansworth señala uno de los inicios de la interrupción de la unidad clásica de la parte con el todo de la casa. Si bien, para los primeros arquitectos modernos la casa era a menudo un lugar para el estudio de la innovación radical desde los diagramas canónicos de Le Corbusier -la casa Dominó y la Casa Citröhan- hasta la casa Rietveld del grupo De Stijl, las casas eran también entidades individuales definibles.*” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000,

151 “En ese sentido, los grandes edificios son intemporales, mientras que los edificios canónicos se identifican con momentos se identifican con momentos específicos en el tiempo. Por ejemplo, en el siglo XVII se consideraba que la villa Rotonda de Andrea Palladio era una obra canónica porque su lectura en detalle produjo una interpretación de su villa Malcontenta. Sin embargo,, en el siglo XX se consideró la villa Rotonda como una gran obra y la Villa Malcontenta paso a denominarse canónica porque su lectura en detalle generó una interpretación de la Villa Stein en Garches de Le Corbusier.” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 19)

152 “(...) condición intermedia (esto es el diagrama) que existe entre lo que puede ser llamado la anterioridad y la interioridad (...)” (Eisenman P. D., Diagram: An original Scene of Writing, 1999, pág. 94)

153 Hay que recordar, que Eisenman identifica que las operaciones presentes en la Casa Fansworth, permitirán a Mies Ven der Rohe, desarrollar un diagrama propio que se repetirá a lo largo de su carrera posterior, y que tendrá su punto álgido en el Crown Hall: El diagrama paraguas. Lo que interesa señalar, es que Eisenman identifica que la casa Fansworth, disloca una serie de concepciones de la disciplina que Mies potenciará en sus edificios posteriores. Sobre esto, ver “El diagrama Paraguas: Ludwig Mies van der Rohe, casa Fansworth, 1946-1951.” En (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, págs. 50-72)

2011, pág. 51). Sin profundizar en el análisis que realiza Eisenman de la casa Fansworth, lo que se quiere señalar, es que algo similar sucede con Rowe, y la Maison Dominó y la Maison Citröhan, quien en su artículo sobre la Tourette de Corbusier (Rowe , Dominican Monastery of La Tourette By Le Corbusier, Junio - 1961), insiste en la idea de que la capilla, y el cuerpo de las habitaciones responden a las ideas realizadas por Corbusier en la Maison Citröhan y la Maison Dominó, el primero una revisión del continuum del espacio vertical y el segundo un continuum del espacio horizontal. La idea de lo canónico, permite establecer un punto de comparación basado en las características inherentes de cada edificación por aparte. Para ello, Eisenman se ha puesto en la tarea de revisar, de manera precisa las características propias de cada obra y aislarlas con el fin de compararlas en el tiempo a partir de sus lógicas internas comunes y su conocimiento arquitectónico común. Para ello, no se puede adoptar una única posición teórica, sino que cada edificio debe asumir una postura particular. Pero lo más importante, a través de operaciones que retoma desde su tesis, entiende que cada edificio, contiene una potencia dislocadora que le permite, anticipar estados arquitectónicos específicos. El ejemplo de la Maison dominó es importante para entender esto, en tanto, le permite detonar relaciones y explicar condiciones arquitectónicas propias del análisis arquitectónico derivado de la tesis. En lo “Diez edificios Canónicos”, existe una recreación de las estrategias propias de Eisenman, utilizadas en la tesis, y recreadas a fin de dar cuentas de cada edificio como una entidad autónoma. Eisenman se ve en la tarea de definir mediante cada edificio un mecanismo de análisis de los problemas internos de la obra y a partir de ello construir el enlace delante o detrás en el tiempo.

Se ha llamado a esta investigación como, el texto como arquitectura, y la arquitectura como texto, porque, tomando prestado el concepto de Eisenman, incluido en su análisis del edificio Il Girasole, de Luigi Moretti, en “Diez Edificios canónicos”¹⁵⁴, la posibilidad de entender que una obra no es lineal, al igual que un texto, supone por el contrario, la lectura como una red de relaciones, en la que determinadas conexiones deben posibilitar nuevas lecturas específicas. Esta operación permite que la tesis de Eisenman se

¹⁵⁴ “El término ‘textual’ puede definirse en relación a uno de los conceptos claves del posestructuralismo, en lo que para Derrida era un texto, quien propone que un texto no es una única narrativa lineal, sino una red o un tejido de indicios. Mientras que una narrativa es unitaria, continua direccional, un texto es multivalente, discontinuo y no direccional.” (Eisenman P. , Diez Edificios Canónicos 1950-2000, 2011, pág. 28)

entienda en este sentido, y ha desatado una interpretación de las capacidades propias del texto y del marco teórico propio de Eisenman.

En este marco, posibilitar la lectura de la teoría arquitectónica y de la obra como un texto, pone en evidencia sus entramados de relaciones y posibilita nuevos mecanismos de lecturas y nuevos mecanismos de conocimiento. En el caso particular de la tesis de Doctorado de Eisenman, al desentrañar las relaciones no lineales, que se producen fuera de los contenidos lineales, se abrieron temas que permitieron poner en contexto el texto de Eisenman, y adicional a ello, de manera implícita, plantear, los mecanismos posibilitadores de una teoría arquitectónica. Al entender que los problemas disciplinares (Tales como los incluidos, Teoría, interioridad, lenguaje, contexto, análisis) se relacionan con operaciones precisas (La dislocación), se estableció una carta guía de principios para la construcción de una teoría de la arquitectura, que es análoga con la obra, en tanto, la misma dislocación, y posibilidad del dibujo, permiten que estos problemas disciplinares contengan de alguna manera, una arquitectura en potencia, que es uno de los problemas centrales de nuestro oficio. El método, como se presentó, queda abierto.

Anexos

1. Revista *Spazio*: Traducciones de los artículos de Luigi Moretti

Spazio 1 – Eclecticismo y unidad de lenguaje

(Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950)

Los diferentes mundos expresivos, o lenguajes, de las diversas artes, de la literatura y del pensamiento crítico, no tienen caminos de desarrollo paralelos, pero cada uno pareciera vivir según un ritmo; algunos brillan mientras que otros nacen y mueren: personajes en soledad ambiciosa, viajando en el mismo flujo de tiempo. Su naturaleza algorítmica y cerrada es correcta.

Por lo tanto, es difícil marcar una clara concordancia entre un lenguaje y otro en uno o incluso en diferentes períodos de tiempo. ¿Qué arquitectura, por ejemplo, reside con Goethe a principios del siglo XIX? ¿La lógica lírica de los Antonelli es accesible a un Poe? ¿El imaginativo mundo naturalista de Gaudí permite con el pintor griego o más con un Melville o es la voz paralela de un Lautréamont? Borromini, riguroso como griego, con su inquietud desesperada, está cerca de Leopardi, ¿o la estructura del lenguaje de Leopardi todavía tiene que empezar en la arquitectura? Por lo tanto, hay algunos períodos de civilización que toman forma y carácter para el esplendor de un lenguaje único; otros, muy raros, en los que los diversos mundos expresivos conspiran para infinidad de acuerdos y juntos alcanzan una madurez densa; son los tiempos felices de Pericles o del Renacimiento temprano o del extraordinario siglo diecisiete.

Nace un lenguaje unitario, obra fáustica de pocos espíritus, de un ordenamiento y una clasificación, en fundamental y secundaria, de los parámetros infinitos de la realidad y sus relaciones. El espacio se vuelve unitario, resoluble y expresable en cada punto y espejo de una nueva unidad equilibrada del hombre.

Un lenguaje unitario adquiere lo universal cuando su coordinación de parámetros se siente y acepta universalmente. Y esto más los parámetros asumidos como esenciales y sus relaciones consecuentes, son muy limitados en número y se adhieren al espíritu humano en sus leyes operativas fundamentales; cuanto más los parámetros y las relaciones secundarias no perturban la textura fundamental, sino que derivan de ella asumiendo el valor del contrapunto libre y contingente; cuanto

más los elementos que el lenguaje usa para traducir sus sistemas son los tradicionales.

Todo deseo y empuje expresivo encuentra, por lo tanto, en un lenguaje alcanzado, el esquema, la matriz (¿la forma?) para extender sus tendencias, -eficiente-esencial; los residuos expresivos -las relaciones menores- se dejan a la plena libertad de resolución, un contingente que no desvirtúa el orden general.

Por lo tanto, no es sorprendente que en trabajos rigurosamente enmarcados casi siempre se puedan descubrir diferentes modos de expresión. No es una maravilla encontrar, por ejemplo, en Rubens, una luminosidad de ritmo nervioso, definiciones de rápida síntesis sucesiva, en una palabra, un mundo pictórico impresionista, en los maravillosos detalles de algunas de sus obras que vigorizan en un espacio opuesto al Impresionismo. No es de extrañar que en muchos pintores de los siglos XIV y XVI, como en la Ferrara Del Cossa, dentro de la estructura extática de una pintura, descubrimos, en una cortina, un lenguaje atormentado, de puro sabor surrealista, como la liberación de un violento mundo sensual, residuo irreprimible. Es interesante observar cómo un rosilvesse griego una sensualidad comparable en el perfil geométrico, turgente y luego tenso, casi antropomórfico, de un jarrón. Cuando un nuevo idioma es verdaderamente universal, se transmite a sí mismo espacios de vastos lugares y épocas. Estos son los períodos dorados.

Los grandes trabajos en espejo de estos períodos son extremadamente simples. La Rotonda del Palladio se puede analizar como ejemplar.

El espacio de Palladio está cubierto por todas las referencias de la naturaleza, las circunstancias generales o peculiares, y de cualquier relación con los humanos. No tiene vientos dominantes, dirección de acceso, vistas particulares; el sol te da vueltas circularmente, señor, hazte planeta. El espacio geométrico e indiferente, atravesado solo por el innumerable haz paralelo de las fuerzas de peso precipitadas -los ángeles caídos- se detuvo y, sin embargo, fue conquistado y anulado en el acto en el que las columnas y las paredes están petrificadas. La perennidad del lenguaje logrado por Palladio en la 'Rotonda' se debe claramente a la solución completa de parámetros reducidos al esencial, de hecho a solo uno: a ese algoritmo de construcción pura, que inmoviliza, hace inmutable, la única mutabilidad que queda en el espacio después abstracción de la naturaleza.

El proceso formal de abstracción con referencias naturales es simple: el pórtico templatario repetido idéntico en los cuatro frentes remueve la utilitas, la ficción y el

hábito humano, desde los dinteles hasta los portales, y los eleva en la atmósfera de pura relación constructiva. Parámetros secundarios - defendidos por la lluvia del viento por el calor y el frío, necesitan acostarse y descansar, etc. - no son ignorados o borrados: descienden, se resuelven, como las raíces de un irdine superior, del desarrollo automático del algoritmo.

Las mismas proporciones de los miembros arquitectónicos de la Rotonda - las proporciones divinas de Palladio - se vuelven secundarias; La ceja de Júpiter no frunciría el ceño si, por ejemplo, la altura del sótano o la parte superior del plano de coronación fuera algo más grande o más pequeña. Los informes generales y los informes no métricos que los revelan cuentan; las proporciones, por otro lado, tienen el lachi y, por lo tanto, para el adornado o las formas, eso es para el conjunto de las relaciones plásticas.

El hombre que habita el edificio se considera similar a un dios: reducido a un único ojo vigilante vigilante, en el centro de la esférica 'Redonda'. Este centro palpitante revela otra tensión expresiva del espacio: la simetría iluminadora.

La simetría de los antiguos nos debe ser entendida como una ley gobernada por un eje de dibujo, pero como un punto focal para apartar la fuerza formativa, la semilla, del espacio; punto palpitante en el que el espíritu actúa y construye en su espacio isotrópico: esférico o plano.

Me pareció que los antiguos colocaban este fuego siempre en su lugar a la sombra; nunca afuera en una pared golpeada por el sol o el viento; porque el espíritu -el recuerdo de los bosques o las cuevas- surge de la noche y de la oscuridad. En la 'Rotonda' se encuentra en el sonido sombreado de la sala central, en el punto donde los ejes cartesianos se cruzan en las cuatro direcciones: está en la parte superior entre las dos primeras veces en la cúpula de S. Gaudenzio; está extraordinariamente vivo a la sombra del cofre celeste en el centro de la fachada de S. Carlino. La madurez expresiva de la 'Rotonda' requirió siglos de tentativas y refinamientos fascinantes: esta abstracción absoluta de la arquitectura como una necesidad de superación, no de interrupción, de utilitas fue intuita y perseguida principalmente a través de la serie de plantas centrales: desde los finos Hadrianes de Piazza d'Oro, desde las formaciones cristalinas de las plantas leonardescas hasta el muy puro Templete de S. Pietro en Montorio, no tan realizado como en el diseño del Serlio. La "Rotonda" palladiana es la culminación de un idioma, como lo fue el Partenón para la brillante serie de templos griegos, y se distingue por una inhumanidad que los templos griegos no conocían.

El uso de un lenguaje es una ley de aspecto biológico, y podría decirse que es uno con el destino no divino del hombre. En el momento en que un lenguaje alcanza su plenitud expresiva, se vierte en sus obras y vive en ellas para siempre. Pero de ellos vaciados parece agotar su fin y bajo el procedimiento. Pero de ellos vaciados parece agotar su fin y bajo el implacable proceder del mundo, más amplio y diferente, incluso por las mismas obras suyas, comienza a deshacerse de él.

Entonces se convierte en un hecho externo y objetivo y eso es cultura. Las otras lenguas apagadas regresan a sus pares o, mejor dicho, se nivelan; luego reafirman como protagonistas esos pequeños algoritmos expresivos que en el período de su plenitud se dejaron a la libertad del individuo. Estos son los períodos sin lenguaje unitario universal que, por lo tanto, se expresan en un lenguaje compuesto e intercambiable. Es eclecticismo, es decir, desapego de la Palabra.

A menudo coincide con períodos de intereses económicos morales sociales y religiosos grandes e intrincados. Siempre cae en los espacios donde los hechos importantes lo han roto y lo han superado. Es un fenómeno indescriptible cuando, de repente, las áreas en las que insistió el lenguaje unitario se dilatan, mediante conquistas, intercambios o nuevos medios de comunicación. Esta formación y anulación de la unidad del lenguaje no se puede esquematizar excepto por puntos extremos; el proceso, en sus infinitos pasajes, tiene la riqueza, la aleatoriedad de los grandes fenómenos naturales, los caminos siguen el rigor de las leyes para los grandes números.

En estos períodos hay esos espíritus inquietos, que confrontan los innumerables parámetros conflictivos de sus relaciones confusas y su repetición inerte, que estas civilizaciones eclécticas ofrecen, más bien, imponen, intentan con trabajo lento aclarar, modular, discriminar para identificar, para crear esas nuevas relaciones esenciales que pueden dar lugar y cantar el nuevo idioma.

Cuando la última vez que se rompe la unidad del mundo expresivo de la civilización a la que pertenecíamos, es difícil de establecer; Es cierto que alrededor de la época de Port Royal esa crisis de Occidente y su lenguaje ya han comenzado completamente. En los últimos cincuenta años, el eclecticismo parece haberse vuelto constante y el mundo oscila continuamente con el flujo de todas las lenguas, incluso de las más perdidas en el tiempo y el lugar. El abismo parece abrirse entre la realidad y el símbolo.

El demonio de la racionalidad, es decir, la tenue y confusa tendencia a llegar a esquemas expresivos abstractos, incide y aflige a los doctores Fausto de Europa,

quienes, al aislar de sus relaciones habituales los elementos del mundo expresivo del pasado, esperan que de ellos elementos en estos nuevos un estado de ambigüedad virgen, una nueva tensión puede surgir y, por lo tanto, ese automatismo de nuevas relaciones que, por ejemplo, parece haberle ocurrido a Pindaro. Esta es la lucha ininterrumpida que desde hace décadas, con monotonía alucinante, tiene lugar desde Mallarmé y los simbolistas en Schönberg y el dodecafonista, desde Kandinsky y desde el primer cubismo hasta la música no principalmente rítmica, desde Paul Klee y desde la Bauhaus hasta las experiencias del instituto, del diseño de Chicago, de Sullivan y Gaudí a Wright. La arquitectura, después de la locura lógica de los Antonelli, ante el regalo repentino de las estructuras metálicas y del hormigón armado, mira emocionada a estas nuevas tensiones que es único entre las artes. Pero no sabe cómo extraer de ella las consecuencias limitadas dispersas en la incertidumbre, entre el lenguaje de la economía, el lenguaje social, el de la higiene, los esquemas de la academia técnica de la construcción y los esquemas gráficos del mundo pictórico y plástico. Solo los espíritus raros buscan la reducción de estos parámetros y, en una firmeza dominicana, al menos esa abstracción que alcanzaron, por ejemplo, los humildes constructores de casas romanas del siglo XVII.

Muchas de estas investigaciones sobre los lenguajes de la música de pintura de esculturas parecen llevar a un punto muerto; pero el camino está lleno de pruebas y lecciones fascinantes que alguien también debe recoger. Ahora incluso existe la duda de que algunos idiomas en las formas expresivas del pasado están definitivamente muertos.

Todavía puede ser que una nueva serie de lenguajes unitarios universales que satisfagan al enorme número actual de hombres esté fuera de la posibilidad de la mente humana. En este caso, tal vez un mundo expresivo futuro pueda ser considerado como una coma de idiomas particulares, es decir, un eclecticismo consciente insuperable. Estados Unidos muestra que se reconoce en esta situación y se instala en este eclecticismo, pero una gran parte de ese último espíritu europeo que se ha eliminado de los problemas de Europa para trasplantar al calor de los invernaderos estadounidenses, del cual el eclecticismo es poderoso. ellos derivan esa rica cultura de la cual es justificadamente digna de alabanza. La devota Alejandría revive.

Pero el espíritu europeo inquieto, no separado de su tierra, rechaza esta petición; en su humanismo irreprimible necesita el conocimiento y el orden de cada expresión humana.

Solo Europa, creemos, debería saber cómo dar nueva unidad a los idiomas; porque en él solo nacen y son poderosas las fuerzas opuestas que generaron la crisis del mundo moderno, nacidas de la historia crucial de su pensamiento, de sus diversas tradiciones, de su amplia cultura, de las condiciones del hambre y las guerras que el persiguen, desde la ambición y los odios de sus hombres, desde la piedad y la religión de sus antiguos, desde la belleza de los lugares. Fuerzas y elementos que, si se ordenan y resuelven, podrán construir ese nuevo lenguaje, incluso de un solo arte, que habría aportado reflexiones sobre toda la estructura del mundo civil. Un europeo, ¿solo un italiano? Puede reflejar la constelación de relaciones puras que el joven Gaulois encendió sobre el temblor de las hojas de un manzano, en el viento de la noche.

Luigi Moretti

SPAZIO 7 - Estructuras y secuencias de espacios

(Moretti, *Strutture e sequenzi di spazi*, Abril 1953)

Una arquitectura se puede leer a través de los diferentes aspectos de su figura, es decir en los términos que expresa: claroscuro, tejido constructivo, plasticidad, estructura de espacios interiores, densidad y calidad de materiales, relaciones geométricas de superficies y otros más extraños, como el color, que de vez en cuando puede afirmarse de acuerdo con las escurridizas leyes de las resonancias. Cada uno de los términos tiene tal conexión con los otros que es casi imposible en ese acto vívido, inestable, oscilante, nunca idéntico, que es la visión de una arquitectura, que se aquiete solo en uno de ellos y solo para viajar.

Intervendremos en nuestras conversaciones con una arquitectura todos los hechos y diríamos todas las aflicciones metafísicas, los cuerpos que la componen; cada uno recitando en su verbo, ya sea de luz o de peso o de medida o de materia o de espacio vacío, ahora llamando a los otros ahora repitiéndose ahora desapareciendo, con una concatenación expresiva en constante cambio, como la luz y los hombres, pero con una congruencia final, un destino ineludible, que es entonces la ordenanza creada de sus relaciones, la estructura del trabajo.

Naturalmente, si en una arquitectura todos los aspectos expresivos, todos los aspectos de su figura, están vinculados a los demás, por ejemplo, el tejido de claroscuro para el organismo plástico o para el organismo aparente de la construcción, parece legítimo, en el análisis crítico de una "trabajo, asuma uno de estos aspectos en la abstracción de los demás, como un índice del trabajo en sí mismo y, en consecuencia, en él conducen el razonamiento válido para toda la

realidad arquitectónica. Parece legítimo, pero en realidad los resultados de un proceso tan crítico a veces son excelentes, como tantos otros malos. Solo piense en qué puntos exactos y junto con qué errores graves ha llegado la crítica del lenguaje pictórico o plástico o incluso el organismo constructivo de una obra. Los resultados dependen de la finura del análisis con el que se prueba el aspecto elegido, pero sobre todo de tener o no conciencia trabajando en un símbolo de una realidad terriblemente más compleja. Sin embargo, incluso estos análisis críticos unilaterales, cualesquiera que sean los aterrizajes, terminan beneficiándose de la famosa lectura completa de las obras.

Hay, sin embargo, un aspecto expresivo que resume con una latitud tan notable el hecho arquitectónico que parece ser capaz de asumir, incluso de forma aislada, con mayor tranquilidad que los demás: me propongo mencionar el espacio interno y vacío de una arquitectura. No es infrecuente observar que algunos términos expresivos - claroscuro, plasticidad, densidad de materia, construcción - se revelan como aspeti, formales o intelectuales, de << materia >>, en su concreción física puesta en juego en la arquitectura y por lo tanto forman un grupo de una cierta homogeneidad y como un todo fuertemente representativo. Ahora note que el espacio vacío de los interiores de una arquitectura contrasta exactamente con este grupo como un valor espejular, simétrico y negativo, como una verdadera matriz negativa, y como tal capaz de sumarse a sí misma y sus términos opuestos. Especialmente cuando el espacio interno es la razón principal, o incluso la razón del origimiento de la fábrica, como lo es para la mayoría, se revela como la semilla, el espejo, el símbolo más rico de toda la realidad arquitectónica.

Esto fue para los antiguos claro y durante siglos; de los romanos a los romanos, del gótico a Brunelleschi, de Bramante a Guarini, la conquista y resolución de los espacios interiores coincidió con las conquistas y la historia de la propia arquitectura. La crítica moderna ha apuntado repetidamente, directamente o no, a la espacialidad, el interior como determinante, resumiendo, incluso único (y esto es un error) de la arquitectura: baste mencionar Friedrich Ostendorf, Schmarsow, el claro Brinkmann. Más recientemente, Bruno Zevi ha tenido el mérito de declarar claramente la cuestión, incluso en la nebulosidad de la crítica arquitectónica de los últimos años, un navegador muy incierto entre las piedras angulares más opuestas. También es cierto, sin embargo, que las declaraciones críticas sobre estereometrías internas nunca se profundizaron en una investigación analítica real o como un análisis filológico de ciertas obras de arquitectura.

Los ligamentos entre el espacio interior y los otros elementos de una arquitectura son infinitos y muy rígidos; es suficiente pensar que un espacio interior tiene como límite la superficie en la que se condensan y leen las energías y los hechos que lo permiten, y cuyo espacio a su vez genera existencia. Pero los volúmenes internos tienen una presencia concreta para sí mismos. Independientemente de la forma y el cuerpo del material que los contiene, como si estuvieran formados por una sustancia enrarecida carente de energía pero muy sensible para recibirlos. Tienen cualidades propias, de las cuales, creo, se revelan cuatro: la forma geométrica, simple y compleja: la dimensión, intensa como cantidad, de volumen absoluto: densidad, dependiendo de la cantidad y distribución de la luz que los impregna; la << presión >> o << carga energética >>, según la proximidad más o menos incumbente, en cada punto del espacio, de las masas constructivas liminales, de las energías ideales que generan a partir de ellas. Calidad, esto comparable a la presión que en un fluido en movimiento constante varía según los obstáculos, las oposiciones, el estrechamiento de las masas eléctricas que lo influyen.

Pero en estas breves insinuaciones no pretendemos profundizar los ligamentos y su ordenanza entre el espacio interno y toda la obra de arquitectura ni analizar en un espacio aislado considerado, la casuística de posibles combinaciones entre las cuatro cualidades planteadas, y mucho menos la investigación, de estas combinaciones, las preferidas por supuesta excelencia expresiva. Uno corre el riesgo de caer en la metafísica de los valores absolutos, a la cual no se le dará mucha consistencia, ya que no es para dar a los discursos alrededor de una superficie más o menos hermosa en sí misma, de acuerdo con sus proporciones. Aunque a este respecto de los volúmenes internos, esta afirmación parece contradicha por una larga serie de anotaciones de tratados, desde Vitrubio a Alberti, a Palladio, a Serlio, a Viola, a Guarini, a Milizia, que insinuaban o especificaban las relaciones geométricas más apropiadas. a la veneración de un ambiente. Pero en una inspección más cercana, estas notaciones no salen de la esfera educativa en la que fueron formuladas, y con razón, para guiar a los arquitectos menos prudentes hacia soluciones de seguridad media en el orden formal y equilibrado como estructuras.

Por lo tanto, ignorando este campo de investigación, queremos limitar la investigación de las unidades espaciales formadas por volúmenes internos que están compuestas en un cierto orden y que, en su seguimiento, constituyen con perspectivas cambiantes, en relación con los caminos y tiempos necesarios y posibles. para su visión, una secuencia verdadera en el significado actual de la voz. De estos volúmenes, coordinados en unidad, pretendemos aclarar las modalidades de su seguimiento y, por lo tanto, la estructura de su composición, es decir, el tipo y

la razón de las diferencias entre los volúmenes y su concatenación. Esta investigación<<diferenciada>> está en el sentido lógico totalmente justificada ya que no se deriva de las interpretaciones solas de los espacios, sino de la comparación de ellos a través de parámetros que, una vez asumidos, permanecen, exactamente o no, siempre iguales. Por lo tanto, establecer las cuatro cualidades o parámetros de los volúmenes internos en ellos solo será el análisis. Es decir, examinaremos las secuencias en las diferencias que, entre los volúmenes que las componen, se revelan por forma geométrica, cantidad absoluta de volumen, densidad, <<energía >> <<presión>>. Las dos primeras son diferencias que se perciben por la vía intelectual, los segundos dos para un orden intelectual y psicológico.

Pensamos en los baños de Diocelziano, el Santo Spirito de Brunelleschi, la Basílica de S. Pietro, algunas iglesias de Guarini, parece claro que los espacios interiores de estas fábricas en las que se combina el gran acto de la arquitectura, un acto destinado a un número más extenso de hombres, ser, por esta premisa de universalidad, cortado en la vida del espíritu humano ya que tiene más elemental y constitutivo. Y luego, un estudio sobre la composición de estos espacios y sobre las tendencias emocionales que sus secuencias nos despiertan, quizás saque a la luz a algunos líderes de la ley oscura que guía universalmente el espíritu humano, que impulsa a las grandes mentes a componer arquitecturas tan extraordinarias como el movimiento incluso los espíritus más simples los observan. A partir de esto, me viene a la mente que la moralidad soberana de la arquitectura, su única auténtica vida social, incluso humana, es la de comunicarse por igual con todos, humilde y poderoso.

Grecia no tenía arquitecturas internas del alcance y la importancia que los romanos promovían. Las columnas del templo griego encierran en sus rectángulos hojas de sombra que parecen nacer de las entrañas de la tierra para envolver y formar los infalibles sacellos. La arquitectura griega era un algoritmo de estructuras golpeadas por el sol, era una lógica de la luz y al mismo tiempo una sombra de formas desconocidas donde vivían los dioses. La meseta, la brillante bóveda del cielo, es el espacio extrovertido y admirable que encierra la columnata del templo.

La casa helénica, en el patrón elemental de refugio y sombra para el hombre, distribuyendo en los ambientes domésticos diferentes densidades de luz, desde el oscuro oeci hasta el peristilo, hasta el brillo del viridarium, marcó ese metro sobre el cual durante siglos el Versos romanos y renacentistas de la casa no menos que el barroco y el siglo XIX, en cualquier lugar que sea, una puerta gris se abre a una corte clara. En la penumbra de la casa griega, con cada reflejo o rayo, los objetos domésticos o el rizado de los cascos, la clamidia de los bronce Alceo, como los

cristales, el ajedrez rojo y negro de los pisos en las casas flamencas de Vermeer. Los grandes espacios de la arquitectura nacen con Roma y son su magnificencia. En uno con las bóvedas y muros sobrehumanos, de una fuerza increíble, con un aliento instintivo de obras militares inatacables, que los sostenían, son la expresión del poder consciente de una comunidad. Estos espacios abren soberanos y están encerrados en orgullosas teorías en las que el orden medurado parece hacer sensible la claridad de la mente y la conciencia de esta claridad, es decir, la majestad del pueblo romano. Las secuencias de los volúmenes en las basílicas y especialmente en los baños, de Tito di Agrippa di Diocleziano di Caracalla, debieron alcanzar la variedad de los elementos que las componían y de los posibles caminos, fueran insuperables. Sobre las ruinas de las paredes que marcaron estos volúmenes, desde Brunelleschi hasta Miguel Ángel, nació el espacio renacentista y barroco y el sentido de lo grandioso en la nueva civilización occidental.

Para evaluar las secuencias de volúmenes en los baños en su complejidad, es aconsejable comenzar las observaciones sobre las secuencias más básicas que se pueden encontrar en algunos ejemplos de la misma arquitectura romana y en algunos edificios renacentistas. Entre las fábricas de Villa Adriana, un espejo plateado de todas las inflexiones del eclecticismo imperial, podemos identificar modelos interesantes de secuencias desde las más simples hasta las más elaboradas. El grupo ternario del pórtico del Pecile, de la sala cuadrada conocida como los Filósofos y del circular "natatorium", se puede suponer como un ejemplo de una secuencia de volúmenes cuya vivacidad y solemnidad se basa exclusivamente en la diferencia entre las formas geométricas de los elementos del grupo.

Los tres volúmenes, en el orden natural de la ruta, pórtico - aula - natatorium, toman asiento con sus diferentes figuras geométricas: prisma con un eje longitudinal dominante, un cubo y un cilindro. El volumen del pórtico, una verdadera galería con un escape lejano, bordea en su extremo una pared ligeramente arqueada y fluye hacia atrás a través de un espacio limitado en la sala cuadrada y muy alta, cuya cubicidad de contrapunto de la delgada flecha del pórtico de su largo y humano viaje, se eleva a una medida empírica, abstracta, muy solemne. Desde la majestuosidad y dignidad de la sala, a través de dos pasadizos estrechos, excavados en el espesor de las paredes, uno oscuro y no corto, un verdadero cierre repentino de iris, continúa en un pórtico circular de altura limitada pero vasto, que abarca un gran cuadrado de cielo y rodea una cuenca de agua dentro de la cual, aislada, nace una frágil isla redonda, encantada por nichos de columnas de frisos.

El espacio cilíndrico, después de la naturaleza cúbica de la gran sala, debe haber parecido vívido para el seguimiento del pórtico y los círculos isleños reflejados y refractados varias veces en el agua en un giro incandescente que hoy reconsideramos no ajeno al vórtice del pequeño templo de S. Pietro en Montorio con las resonancias soñadas del pórtico alrededor.

La secuencia de los tres ambientes se juega en tres formas tan elementales como precisas y seguras en sus efectos: el plano largo del pórtico, la pausa cortesana, la rotación cilíndrica de la piscina. La versatilidad de la forma geométrica está marcada por los dobles pasajes de los pasajes que son como un cerrado a las ondas generadas por el percossi en las habitaciones, una pausa rítmica, una de esas cadencias finales que los griegos colocaron de duración equívoca para acortar o alargar la separación de dos versos

Los cuellos de botella nacidos como pasajes, forzosamente limitados en las medidas métricas para ser derrumbados dentro de las paredes, poco a poco también se sintieron en su dimensión sugestiva y misteriosa, en su contrapunto natural exasperado con los espacios vastos. Así es como nacieron las puertas de tamaño humano, cuya espacialidad sufre de un máximo de presión para ser excavado en los pozos de energía de los edificios, grietas líricas entre los espacios; pasajes que el gótico olvidará o agotarán en otro sentido, que el renacimiento total negará y que, desde Miguel Ángel, los quinientos siglos XVII volverán a trabajar en todo su drama en las conjunciones entre las capillas y en los salones de las iglesias o en los vestíbulos de los palacios.

Si el pórtico del aula Pecile y la piscina se pueden tomar como ejemplo de una secuencia jugada principalmente por diferencias en formas geométricas, es en el Renacimiento que podemos identificar secuencias derruidas con sutileza extrema para diferencias solo en tamaño entre volúmenes que mantienen formas geométricas idénticas o similares. Aquí queremos indicar dos secuencias de este tipo en el Palacio Ducal de Urbino, a saber, una que se extiende desde las habitaciones hasta la sala del trono y la otra que ocupa las cuatro habitaciones del apartamento Jole. Los prismas rectangulares puros de las habitaciones, hechos vívidos por los diamantes de las lunetas, se siguen en ambas cadenas de espacios, expandiendo más y más volumen para su tamaño creciente en longitud y altura. Este aumento continuo marca, en la constante monótona de la forma, los dos hermosos <<crecendo>> de las secuencias que alcanzan los máximos en el triunfo de la sala del trono y de la sala Jole. Es interesante notar que las secuencias no son para diferencias constantes, sino para diferencias cada vez mayores, una especie de letra de avance de escala

logarítmica, hasta la toma final y decisiva de los dos volúmenes terminales; y como en la una y en la otra secuencia hay una habitación que detiene la aceleración del ritmo. Es inapropiado pensar que la dilatación de los volúmenes es aleatoria: es más correcto considerar las dos secuencias como un raro ejemplo de una modulación puramente cuantitativa de los espacios; de hecho, tal vez como el primer ejemplo en el que el espacio se considera como algo real, con una especie de plasticidad en su nombre, formado en un material que es tan lábil como sensible y concreto. Los volúmenes de las salas del Palazzo Ducale, en clara inversión de perspectiva, ¿como una vez más firma bi-valente y para Laurana y Francesco di Giorgio?, Revelan la búsqueda de una emocionalidad creciente hasta alcanzar un apogeo que es tal debido a su tono muy alto y para la posición final en el discurso.

El Renacimiento tuvo como sus espacios interiores ideales que por la forma y la densidad de la luz dieron esa sensación de éxtasis feliz, de contemplación, que solo el mundo de las estructuras cerradas, abstraídas de cada elemento contingente, puede permitir. El foco de la investigación se centró en las famosas plantas centrales cuyos espacios simétricos, indiferenciados e imperturbables satisficieron, como organismos cristalinos esenciales, la dialéctica de las relaciones puras. Pero en las secuencias del Palazzo di Urbino parece ser una segunda y sin precedentes forma de abstracción del espacio: por agotamiento; después de una cadencia rítmica creciente, para una especie de agotamiento medido de cualquier deseo restante de visión. Es la quietud contemplativa que surge entonces cuando un crescendo alcanza cierto nivel de poder ponderado, una tensión límite en un equilibrio suspensivo y milagroso.

Las secuencias obtenidas para aumentar el tamaño de los volúmenes se pueden ver, entre otras cosas, en un proyecto de Palladio para una fábrica en Verona. Pero en el genio de este arquitecto de medición infalible de las relaciones abstractas uno debe encontrar, y no puede pensar de otra manera, los ejemplos más completos de la geometría musical de los espacios interiores. Una secuencia para diferencias en formas geométricas.

Luigi Moretti

SPAZIO 6 - Valores de la moldura

(Moretti, Valori della Modanatura, Abril 1952)

El comienzo del arte moderno no figurativo coincide con el tiempo con la expulsión del mundo de las formas vivientes, provocado por la afirmación de la arquitectura

racional, de los marcos y molduras, elementos obviamente <<abstractos>> de la arquitectura clásica. Se pueden encontrar al menos dos razones del fenómeno singular. Una era que a través de la academia neoclásica o los condes desviados de la libertad muy sólida, las molduras se reducían a una estúpida atracción de formas, a una repetición vacía de formas; y esos complejos poderosamente expresivos, de claroscuro largo y recto o curvo, tomas de luz y sombra, levantarse y retirarse de la materia, que del siglo XX representaba solo la realidad del <<Marco>> de señal verbal, pertenecía a un paisaje objetivo cansado, al menos no de un árbol, de una figura. El otro nace del tipo particular del artista o el arquitecto moderno, especie europea, con una estructura predominantemente intelectual, que juzgaba las molduras y la decoración en general en los significados y valores del siglo XIX y razonaba con lógica y literatura. arquitectura; para formular como irreconciliable la <<decoración racional>> de la oposición, sin darse cuenta de qué significados erróneos y banales se dieron a estas dos voces.

Es curioso, sin embargo, que en las diversas disputas sobre el arte abstracto nunca se haya observado, incluso después, que las molduras, junto con las ondulaciones de ciertas superficies <<rústicas>>, sean las únicas formas plásticas no figurativas de la arquitectura antigua. Un pilar, un arquitrabe, representa, <<figura>> también una función no menor que, en el dibujo, una pierna o un brazo. Un marco no parece ser él mismo, es una forma pura abstraída de referencias objetivas. A los antiguos esto se conocía: el agujero de un marco, condicionado en su diseño general a la planta formal del edificio, se resolvió en particular con ciertas relaciones de medidas entre sus elementos, es decir, como forma musical pura (1). Los abstraccionistas podrían haber asumido como ascendencia muy noble de sus obras al menos ciertos pedazos de marco que tienen firmas famosas. Tampoco deberíamos objetar una derivación <<figurativa>> de las molduras, confiando en los filólogos de fin de siglo que verificaron los orígenes de los miembros y las molduras de las órdenes griegas, comparándolos con las estructuras de madera arcaicas y las estructuras de piedra analógica de Asia Menor o 'Egipto. Esto, si lo hubiera sido, la derivación del objetivo, no debe inducir a error, porque lo importante es que fue inmediatamente superado, en la reelaboración de la fantasía plástica, la eventual figura inicial. Un hecho importante es un proceso característico de catalización de todas las nuevas formas de arquitectura: nacen para el estímulo energético de una realidad objetiva, siempre necesitan un empujón, como si fuera casual, que provoca la categoría de su arquitectura. nuevas concordancias y estructuras. En arquitectura, es extremadamente difícil crear nuevos espacios y formas, completamente ex-nihilo. Siempre es necesario un apoyo objetivo, una medida de partida: las ruinas de la antigua Roma para el Renacimiento, el siglo XVI para el siglo XVII, el clásico para el

neoclásico, las construcciones industriales y los gráficos abstractos para el primer racionalismo.

La presencia constante en la arquitectura antigua de los marcos y molduras indica que estos elementos tenían que cumplir funciones expresivas y formales inequívocas y fundamentales. Dado que en un lenguaje cuando una modalidad sintáctica permanece viva y dominante durante siglos, significa que es connatural a la estructura íntima del lenguaje mismo. Algunas de estas tareas y funciones, es decir, los valores de las molduras, me parece que las he identificado de la siguiente manera.

En primer lugar, es necesario distinguir, para la claridad del discurso, aquellas molduras que dominan la figura principal de un edificio ejecutando y apretando toda la estructura, y que se llaman propiamente marcos, por las molduras que están unidas a los elementos arquitectónicos discontinuos y luego papel singular, como pilares, columnas, estructuras de cierre parcial, ventanas, que se llaman molduras de base, mayúsculas, etc., o incluso, para el contorno de las aberturas, igualmente marcos. Los marcos de primer orden tienen el objetivo principal de marcar claramente y reiterar la estructura geométrica de la figura del edificio o del espacio arquitectónico, de constituir, de ciertas relaciones de esta figura, el grupo de invariancia máxima para cada posible punto de vista (2). Constituir la columna vertebral geométrica de un espacio arquitectónico, que siempre es métricamente visible, significa, en la realidad viviente, también analizar la temporalidad de la visión, marcando sus líneas individuales. Por lo tanto, el marco tiene el valor de un elemento de tránsito, una conexión entre un tiempo y otro, entre un espacio y otro. Naturalmente, los tiempos-espacios de un edificio, no como en un trabajo de plástico puro determinado solo por la lógica lírica de la forma pero condicionado a un alivio o al menos a una sugerencia constructiva, también deben coincidir con los espaciamentos de significado estructural. El cornicisegnano es una puntuación precisa que determina la sintaxis única del espacio arquitectónico.

En las fábricas clásicas siempre se respetaba el paralelismo de los planos de la mentira de los marcos. Evidentemente como una expresión de la unidad de dirección y la ley de peso y, generalmente, por niveles de carga igual de los miembros principales de un edificio. De modo que en el Barroco, cuando se abría una cornisa y se golpeaba en todas direcciones, esto ocurría solo en el soma del edificio, donde el material subyacente ya estaba atado y cerrado en su orden, una especie de fuerza residía, un impulso que no requería pesos extraños para apoyar, en erupción, ipura foros de plástico, en todas partes. Solo algunos artistas excepcionales en su composición casi esotérica de estructuras ideales se rompieron y arrugaron, incluso

en el corazón de una fachada (por ejemplo, alrededor de la figura de un santo), un marco que significaba en cierto espacio el colapso, la desaparición casi por arte de magia, de la limitación de fuerzas y formas de fuerza forzada.

El paralelismo de los marcos principales le permite leer fácilmente el ritmo ascendente de un edificio, el ritmo fundamental, adverso a la gravedad de los pesos. Los arquitectos clásicos y como algo absoluto, la secuencia de planos horizontales que pasan a través de la forma cambia las figuras arquitectónicas; hay una especie de estratigrafía metafísica de las formas.

Pero otro valor más poderoso tiene marcos en una arquitectura: la capacidad de espesar al máximo el sentido de lo concreto, el sentido de existencia, de la realidad objetiva. Yo preciso este pensamiento. Después de observaciones y comentarios repetidos, creo que tengo una clara conciencia de un fenómeno que debería ser inmediatamente obvio: una obra de arte es tal como transmite, se espesa en sí misma, un sentido de realidad, de concreción, tan aguda como ningún elemento del mundo de la naturaleza logra posar: a excepción de las figuras amadas.

Se pueden recordar muchos ejemplos a la mente; para todos, son válidos el Bruto de Miguel Ángel, los perfiles de los banquetes de las tumbas tarquinasas, el voto de la Gioconoda, las rocas de la Mantegna; que existen, todos los derechos, con un poder que la visión directa de la naturaleza no nos ofrece. Estimo esta calidad del podermete existente, para engrosar la realidad, como lo significativo del arte. Una representación para estar en la economía del espíritu que está justificado como arte, es decir, fuera de suposiciones didácticas y contingentes, debe liberar una densidad de energías que es mucho más alta que la vida verdadera. Ahora, en la arquitectura, más que cualquier otro arte, el poder, la voluntad de estar más allá de lo natural y útil, es una cualidad fundamental que se distingue del simple hecho de construir. La arquitectura nace como un acto terrible de existencia y permanece perennemente y solo se justifica en este sentido. Baste recordar algunas piezas de arquitectura megalítica o arquitectura dórica: el Dolmen de Proleek en Irlanda o la Taula de Torre Trencada en Menorca o la esquina del frontón oeste del Templo de Poseidón en Pesto. La antigua arquitectura sabía por sensibilidad y experiencia cultivada que una pared en sí misma es una realidad desgastada, no conmovedora y aburrida, y que, si quieres hacerlo vivir, expresarse, hacer que la existencia sea densa, tienes que trabajar en ello de alguna manera, excitar evocar su fuerza, lo hacen brotar gestos y corrugaciones que mejoran su presencia. Los marcos, las molduras, son precisamente los elementos donde la realidad, la concreción de una arquitectura parece revelarse en su mayor fuerza.

Los marcos engrosan el sentido de la existencia porque se imponen a lo sumo a la advertencia de nuestro sentido visual con su secuencia de corte nítida y nítida de distintas frecuencias, es decir, diferencias; su espacio es vívido, denso con insinuaciones, transmiten nuestra tensión al máximo grado. Los marcos se rompen donde el material de la pared o estructura parece más comprimido o, de lo contrario, la dirección de sus fuerzas se silencia. Así como el mar que se rompe en las olas rompiendo contra las rocas o al final de la playa al final.

Los griegos, debido a que eran personas frescas y sensibles hacia el mundo real y, además, inmersas en una naturaleza muy vívida, tuvieron que alcanzar la mayor densidad de concreto en las obras de arte. Por esta razón, tuvieron el coraje de superponer el color, turquesa naranja-azul púrpura, en los maravillosos mármoles de las estatuas y templos para activar la estructura plástica más allá de su límite ya muy alto, a la tensión extrema de lo posible. A las artes de acuerdo con los sujetos expresivos, incommunicables y casi hostiles, parece un fenómeno legible con dificultad una cortina púrpura, una trabeación pintada; estamos asombrados de escuchar las pinturas de Nicia en las estatuas de Praxiteles o de aprender de los inventarios del templo de Delo las alusiones a (no si que idioma es la frase que continua aqui, creo que latino o griego) de las estatuas de Artemisa y Hera. Pero si podemos liberar nuestra visión del filtro de los prejuicios, de la opacidad del hábito, pueden aparecer piezas combinadas con el color y el plástico, de una belleza poco común. Lo que es cierto es que los marcos de los templos griegos tomados para proyecciones violentas (la trabeación siempre permaneció del espíritu homérico) para sombras densas, para colores puros y cantantes, tuvieron que alcanzar un grado de existencia estimulante como podemos imaginar con dificultad.

Las cornisas son espacios de una arquitectura donde se engrosa la realidad máxima, y esto no solo por virtud de su propia figura, sino como espacios libres sin molduras. Naturalmente, los espacios silenciosos, donde lo concreto no está iluminado y exaltado, adquieren el aspecto, precisamente a causa de esta "densidad decreciente" y especialmente si se extiende, de una realidad transparente y cristalina.

Sólo de esta manera se puede explicar la extraordinaria claridad, brillantez como el diamante que ciertas superficies y ciertos volúmenes arquitectónicos del siglo XV y principios del Renacimiento. La claridad de estos espacios es absoluta, uno piensa en el lado de S. Sebastiano en Mantua o en el frente de S. Pietro in Montorio di Baccio Pontelli, y es, bien conocido, un lugar puramente formal, no de materia. Algunos

maestros del primer racionalismo -y cuántos discípulos- creyeron alcanzar, agotar o resolver su impulso hacia un mundo puro y cristalino, con el material mismo del cristal, con el vidrio. Inadvertidamente se escabulleron de las demandas del lenguaje plástico a las necesidades, a la omonimia, de la dicción literaria. La aspiración a una limpieza formal implacable que es el orgullo del espíritu moderno se confunde, al expresarse, con la pulcritud real del material, con las superficies brillantes o translúcidas, ignorando el rigor de una ley formal para la cual puede ser claro en el más descortezado de los muros de Palladio. El cambiante claroscuro de las molduras, la erupción de las rayas brillantes y el oscurecimiento de las bandas en la sombra, está vivo y atrae como el manejo rápido de un hombre joven. Las variaciones de luz en un marco revelan la palpitación perpetua de una fachada antigua, en cada uno diferente, que se posa con el curso del sol, en armonía con el mundo. Cada fotograma se convierte en una canción extraordinaria con un tono diferente de la mañana a la noche. Hay piezas excepcionales que sorprenden por su carácter siempre cambiante: los marcos bíblicos apasionados de Miguel Ángel, tallados en magma primordial, los cortes negros y oscuros, la inquietud eterna de las siluetas de Borromini, las extensiones, goteando, impasibles maestros Alberti-impasibles entonces, ¿realmente en esa serenidad tan grave como para ser melancólico, de Porphyry? - la arrogancia aterrada del Lugetti de Bernini, la sensualidad meticulosa, temblorosa, continua y lógica de los perfiles góticos. La forma de los marcos transmite los motivos de una fachada y los revela con vehemencia.

Las molduras fijadas a elementos arquitectónicos discontinuos -pilares, columnas de portal, ventanas- cumplen la función de aclarar, de articular la individualidad de los elementos individuales y de coordinarlos en una ley espacial común. Si uno imagina un edificio clásico tomado de siluetas en sus miembros, su orden armonioso cae en una confusión plástica y estridente. Con las molduras básicas y de capital, el pilar se separa visiblemente del costado, incluso si sobresale ligeramente, y asume su papel de soporte distinto; el corrugado de las sombras, en un marco alrededor de una ventana, solidifica formalmente el borde y corta el vacío con más vehemencia. Las molduras alientan o realzan el elemento individual siempre en función de esa estructura ideal que invita, arrugas y espesa las superficies a través de las cuales se revela. Naturalmente, la expresividad plástica de una moldura se puede agotar en su tarea como un formador de formas, empujándose a sí mismo para participar plenamente en el trabajo tractivo ideal del elemento al que pertenece. De la misma manera que en una pintura antigua, puede haber una cortina no relacionada con la tragedia de la figura o atormentada como si participara en ella. Las formas góticas, las de Miguel Ángel y Borromini, tienen un pathos que va a las raíces del papel de los miembros; los frontones de los templos griegos tienen la extrañeza, la serenidad del

frente de Zeus. Finalmente, una moldura antigua declara en sus elementos métricamente más diminutas las posibilidades extremas de trabajo del material en el que se corta; por lo tanto la calidad, la compactación, la resistencia de este mismo material. La declaración rara vez es consistente con las cualidades físicas reales del sujeto; la mayoría de las veces, y en los grandes maestros, el grado de calidad se exalta para juntar energías heroicas e ideales en todo el edificio. De esta manera, con las tiras de tres milímetros, están los mármoles de sonido como corazas de acero de la Capilla Medici.

Todo es visible y se comunica con nosotros en su superficie. Y el discurso o canción de una superficie de arquitectura antigua se concentra, entre las pausas de espacios silenciosos, en las molduras y en esas corrugaciones geométricas, como los surcos de un eje dórico, o en formas muy libres como los jefes, admirables, donde la materia corroída agita como una corriente oscura, del palacio de Colloredo en Mantua.

Luigi Moretti

2. **Glosario:** Para el Artefacto Analítico

Analogía: *“ANALOGÍA es, en términos generales, la correlación entre los términos de dos o varios sistemas u órdenes, es decir, la existencia de una relación entre cada uno de los términos de un sistema y cada uno de los términos de otro. La analogía equivale entonces a la proporción, la cual puede ser entendida cuantitativa o topológicamente. Se ha hablado también de analogía como semejanza de una cosa con otra, de la similitud de unos caracteres o funciones con otros. En este último caso la analogía consiste en la atribución de los mismos predicados a diversos objetos, pero esta atribución no debe ser entendida como una determinación unívoca de estos objetos, sino como la expresión de una correspondencia, semejanza o correlación establecida entre ellos. Justamente en virtud de las dificultades que ofrece este último tipo de analogía se ha tendido con frecuencia a subrayar la exclusiva referencia de la analogía a las relaciones entre términos, es decir, a la expresión de una similitud de relaciones. Aun aplicada a cosas, y no a relaciones, la analogía parece referirse, por lo demás, siempre a las proporciones estricto.”* (Ferrater Mora, 2004, pág. 719)

Arquitectura: Arquitectura es dar forma. En el marco de su tesis, Eisenman entiende a la arquitectura como la operación de Formalizar a los demás elementos (la técnica, la función la intención y la estructura) de la arquitectura: *“La disputa será que la arquitectura es, en esencia, dar forma (en sí misma un elemento) a la intención, la función, la estructura y la técnica. Por lo tanto, la forma se eleva a una posición de jerarquía de elementos.”* (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 33), y, *“Solo la lógica arquitectónica basada en la forma genérica puede lograr este orden; Sin embargo, no se puede enfatizar demasiado que el producto final solo puede ser una síntesis de forma con los otros elementos de la ecuación arquitectónica ”* (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 53).

Artefacto: *Por un lado, entender la tesis como el **constructo teórico**, por otro la naturaleza **analítica** de este **trabajo**.*

Closed-ended Theory: (‘Teoría de Fin cerrado’) es aquella en la que el cuerpo del trabajo tiene que ver con la tradicional discusión académica del orden. En esta, las categorías permanentes e inmutables son la manifestación de las reglas en la arquitectura como condición de orden: por ejemplo, las partes del edificio y su disposición

conceptos formales: como consideraciones de naturaleza lógica y objetiva pueden proporcionar una base conceptual y formal para cualquier arquitectura

Constructo Teórico: forma arquitectónica en un sentido teórico, al entenderla como un problema de *consistencia lógica* y objetiva que puedan ser la base de cualquier arquitectura

Crítica: Según Martí Aris *“Si acudimos a la etimología, nos damos cuenta de que crítica y crisis son palabras que tienen la misma raíz: Ambas aluden a esos momentos que se dan a lo largo de todo proceso en los que se produce una inflexión y ocurre algo decisivo. En griego, krisis significa precisamente ‘decisión’ y deriva de Krino, ‘yo decido, separo, juzgo’. De ahí que el crítico sea el que emite juicios, el que posee kriterion o la facultad de juzgar” ... según Eisenman*

Distorsiones de la forma Genérica: *“(...) es necesario examinar las distorsiones producidas por diferentes combinaciones de vectores internos y externos o líneas de fuerza para aclarar el uso de la sintaxis en una situación específica.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 117)

El lenguaje formal: como la relación de conceptos formales, que dependen de la Contradicción, interacción y cualificación de proposiciones espaciales y volumétricas.

elementos de la arquitectura: Forma, intención, función, estructura y técnica
En su introducción, Eisenman se asegura de dejar el marco procedimental lo más claro posible. Para ello procura dar un base racional a su idea de disciplina, que tiene que ver con tres aspectos que es posible extraer de las anteriores frases: Primero, Eisenman esquematiza una relación entre la noción de disciplina y la de arquitectura, segundo, presenta la teoría en relación directa a la implementación de un sistema de pensamiento lógico, y tercero, no separa la teoría de la historia, sino que establece un puente en que la historia debe tener como base el estudio desde un punto de vista teórico

Espacio: *“(...) La arquitectura es una gran estructura hueca en cuyo interior el hombre entra el hombre y alrededor de la cual se mueve”* (Zevi, *Saber ver la Arquitectura*, 1958, pág. 13) ... *“(...) el 'espacio' considerado como un continuo, la condición no ligada se convierte en un término redundante, aunque debe tenerse en cuenta que todas las formas existen en ese estado. El espacio no puede actuar, fluir o interpenetrarse por sí mismo.”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 59)

Está relacionado con una entidad abstracta. Es el marco de referencia para todas las percepciones: desde el sentido físico de la gravedad. Cuando algo cae, lo hace en línea recta hasta el plano físico (la plomada es la más obvia de esto). Es un soporte vertical o se desploma. Se ve que se para verticalmente en relación con su ángulo de intersección. Estas dos referencias cruzadas se refieren a su ángulo crítico de intersección, el ángulo recto.” (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 63)

forma arquitectónica: Discurso lógico que es una interacción lógica de conceptos formales. *“La forma arquitectónica se puede considerar como 'volumen' que existe en 'espacio'”* (Eisenman P. D., *The Formal Basis of Modern Architecture*, 2006, p. 59)

forma específica: *“El término forma específica, por otro lado, puede considerarse como la configuración física real realizada en respuesta a un*

propósito y función específicos.” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 35)

forma genérica: *“El término forma genérica se entiende aquí como una forma pensada en un sentido platónico, como una entidad definible con sus propias leyes inherentes.* (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 35)

Grilla espacial: “El concepto de una grilla espacial, tridimensional o cartesiana, considerada como un continuo, proporciona la referencia absoluta para la forma arquitectónica, ya sea genérica o específica.

Lenguaje Formal: Eisenman considera a los edificios como la estructura de un discurso lógico en el que la interacción de proposiciones espaciales y volumétricas interactúan, se contradicen y cualifican entre sí. Es una necesidad de orden: Este orden se deriva de una referencia geométrica de las propiedades de la forma que las cualifica en el proceso de diseño.

Lenguaje: La discusión sobre la teoría conduce al problema del lenguaje. Esta encuentra sus bases sobre las discusiones de la época sobre el problema del proyecto arquitectónico, las discusiones sobre el problema de la forma y sobre el problema del lenguaje moderno. Adicional a ello le permite a Eisenman revisar problemas desde un método analógico.

Para Moretti el lenguaje es: “Los diferentes mundos expresivos, o lenguaje, de las diversas artes, de la literatura y del pensamiento crítico, no tienen caminos de desarrollo paralelos, pero cada uno pareciera vivir según un ritmo; algunos brillan mientras que otros nacen y mueren: personajes en soledad ambiciosa, viajando en el mismo flujo de tiempo. Su naturaleza algorítmica y cerrada es correcta.” (Moretti, Eclettismo e unità di linguaggio, Julio 1950)

Masa: Cantidad de materia de un cuerpo, es decir un sólido. Se podría decir que la masa es el estado de una composición arquitectónica que parecía solido en su estado original pero que ha sido excavado a su estado resultante

Movimiento: el movimiento puede ser: 1. Vector Geométrico 2. Fuerza Externa 3. Volumen Negativo. Estas tres presentaciones del movimiento tienen valores en términos de: Tamaño, intensidad y dirección. *“Además, no es solo esta claridad de expresión lo que le da sentido a nuestro movimiento, sino que es el movimiento mismo el que le da sentido y comprensibilidad a la organización total. (...) 'movimiento' abarca 'tiempo', 'intervalo' y 'circulación'. Es en este contexto que el término "movimiento" debe considerarse como una propiedad de forma genérica. No se puede pensar en el volumen sin moverse hacia él, ya que por su naturaleza existe para acomodar el movimiento.”* (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 73)

Obras de arquitectura: se entienden como un discurso lógico, entendido este como la correcta interacción de conceptos formales

Open-ended Theory: (‘Teoría de Fin abierto’).. La segunda, busca un lenguaje arquitectónico que pueda aplicar a cualquier situación arquitectónica

independiente de su estilo. Aquella que no se basa en la codificación de principios, sino que evoluciona del *entendimiento de principios*, en los que el problema arquitectónico se entiende como la manifestación formal de ideas conceptuales, no como un 'conjunto de reglas' que busquen explicar el estado actual de un objeto arquitectónico para caracterizarlo en un momento histórico determinado.

Orden Formal: Necesidad de un orden capaz de hacer, manifestar perceptualmente la esencia conceptual de un edificio. Claridad y comprensibilidad en la transmisión de una idea. Requisito de una arquitectura racional.

Orden: Compleja dialéctica resultante de las demandas de la forma genérica y específica en el proceso de diseño.

Principio teórico: el principio aplicado a la arquitectura, para Eisenman tiene unas lógicas en las que: 1. no codifica, sino permite comprender situaciones de carácter general: Es una aclaración de los *fundamentos*. 2. *Proporciona un lenguaje* para la discusión e interpretación de estos fundamentos. 3. El Principio nace de consideraciones que se derivan de la *esencia formal* aplicable a cualquier situación arquitectónica. 4. Debe considerarse como un *método de demostración*, como una posible forma de abordar un problema arquitectónico **propiedades de la forma genérica arquitectónica:** Volumen, masa, superficie, movimiento.

Propiedades de la Forma generica: Aquellas propiedades de la forma específica que se refieren a un orden sensible (*se debe pensar en factores tales como la escala, la armonía y el patrón*), y que tienen como objeto , proveer mecanismos de *control* de lo conceptual en relacion a un orden formal.

Sistema Formal: Cualquier ordenación u organización de la forma arquitectónica en el proceso de diseño se puede llamar un sistema, más explícitamente un sistema formal. Son el orden para el vocabulario de la forma: Invocan para ordenar y clarificar la intención y la función.

Superficie: Es la intención de presentar la apariencia externa de un edificio como resultado de un proceso aditivo desde el interior. La superficie tiene una cualidad planar, es un plano. También sobre esto, Corbusier: *"La superficie: Un volumen está envuelto por una superficie, una superficie que está dividida según las directrices y generatrices del volumen, que acusan la individualidad de dicho volumen. Hoy los arquitectos temen los constituyentes geométricos de las superficies. Los grandes problemas de la construcción moderna tienen que ser solucionados mediante la geometría."* (Corbusier, Hacia una Arquitectura, 1978, págs. xxx - Introducción).

Teoría: es entendida por Eisenman como aquel mecanismo, mediante el cual se establecen los principios de pensamiento lógico y racional sobre el cual se toman las decisiones de proyecto.

teoría: ha dado unas pautas que se cumplen en el desarrollo del marco argumental relativo a la lógica interna de la disciplina

Volumen: *“un volumen puede entenderse en un sentido dinámico: es un espacio particularizado, definido y contenido. (...)” (Eisenman P. D., The Formal Basis of Modern Architecture, 2006, p. 59)*

3. Bibliografía en “The formal Basis” – tal y como fue presentada.

LIBROS Y AUTORES					
AUTOR	#	TÍTULO	EDICIÓN O EDITOR	CIUDAD	AÑO
ALBERTI, L.B.	1	‘TEN BOOKS’ (DE RE AEDIFICATORIA)’	ED. BY J. RYKWERT	LONDON	1955
ARGA, G.C.	2	‘WALTER GROPIUS E LA BAUHAUS’	-	TURIN	1951
ARNHEIM, R.	3	‘ART AND VISUAL PERCEPTION. A PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE EYE’	-	LONDON	1955
BECKER, CARL L.	4	‘THE HEAVENLY CITY OF THE EIGHTEENTH-CENTURY PHILOSOPHERS’	-	NEW HAVEN, CONNETICUT	1932
BEHNE, ADOLF	5	‘DER MODERNE ZWECKBAU’	-	MUNCHEN	1926
BEHRENOT, W.C.	6	‘MODERN BUILDING’	-	LONDON	1938
BENEVOLO, L.	7	‘STORIA DELL’ARCHITETTURA MODERNA’	-	BARI	1960
BLAKE, P.	8	‘MARCEL BREUER: ARCHITECT AND DESIGNER’	-	NEW YORK	1949
	9	‘THE MASTER BUILDERS’	-	LONDON	1960
BOESIGER, W.	10	‘OEUVRE COMPLETE, LE CORBUSIER’	-	ZURICH	1937-1957
BOSANQUET, B.	11	‘A HISTORY OF AESTHETIC’	-	NEW YORK	1957
	12	‘INTRODUCTION TO ‘A PHILOSOPHY OF ART’(HEGEL)’	-	LONDON	1886
BUTCHER, S.H.	13	‘ARISTOTLE’S THEORY OF POETRY AND FINE ART’	-	NEW YORK	1951
CARPANELLI, F.	14	‘COME SI COSTRUIRE OGGI’	-	MILAN	1955
CASSIRER, ERNST	15	‘THE PHILOSOPHY OF SYMBOLIC FORM’ – VOL. 1	-	NEW HAVEN	1953
	16	‘THE PROBLEM OF KNOWLEDGE. PHILOSOPHY, SCIENCE AND HISTORY SINCE HEGEL’	-	NEW HAVEN	1950
DE CHARDIN, PIERRE, TEILLHARD	17	‘THE PHENOMENON OF MAN’	-	LONDON	1959
CHOISY, AUGUSTE	18	‘HISTOIRE DE L’ARCHITECTURE’ – 2 VOLS.	-	PARIS	1903
COLLINGWOOD, R.G.	19	‘THE PRINCIPLES OF ART’	-	NEW YORK	1938

CURTIS NATHANIEL C.	20	'ARCHITECTURAL COMPOSITION'	-	CLEVELAND, OHIO	1923
DORFLES, GILLO	21	'BAROCCO NELL'ARCHITETTURA MODERNA'	-	MILAN	1951
DREXLER, ARTHUR	22	'LUDWIG MIES VAN DER ROHE'	-	LONDON	1960
	23	'[THEE] DRAWINGS OF FRANK LLOYD WIRGHT'	-	NEW YORK	1962
DURAND, J.N.L.	24	'PRECIS DES LECONS'	-	PARIS	1802
FLEMING, JOHN	25	'ROBERT ADAM AND HIS CIRCLE'	-	LONDON	1962
GIEDION, SIGFRIED	26	'MECHANISATION TAKES COMAND'	-	NEW YORK	1962
	27	'SPACE, TIME AND ARCHITECTURE'	-	CAMBRIDGE, MASS.	1941
	28	'WALTER GROPIUS'	-	LONDON	1954
GRAY, CHRISTOPHER	29	'CUBIST AESTHETIC THEORIES'	-	BALTIMORE	1953
GROPIUS, WALTER	30	'THE NEW ARCHITECTURE AND THE BAUHAUS'	-	NEW YORK	1936
	31	'SCOPE OF TOTAL ARCHITECTURE'	-	LONDON	1956
GROMORT, G.	32	'L'ARCHITECTURE IN HISTOIRE GENERALE DE L'ART FRANCAIS DE LA REVOLUTION A NOS JOURS'	-	PARIS	1922
GUADET, J.	33	'ELEMENTS ET THEORIES DE L'ARCHITECTURE'	6 TH ED.	PARIS	1929
GUIGNEBERT, CHARLES	34	'THE MIGRATION OF SYMBOLS'	-	NEW YORK	1956
GUTHEIM, F.	35	'ALVAR AALTO'	-	LONDON	1960
	36	'FRANK LLOYD WRIGHT: SELCTED WRITINGS '	-	NEW YORK	1941
HAMLIN, T.	37	FORMS AND FUNCTIONS OF 20 TH CENTRY ARCHITECTURE'	-	NEW YORK	-
HILBERSEIMER, L.	38	'MIES VAN DER ROHE'	-	CHICAGO	1956
HITCHCOCK, HENRY-RUSSEL JR	39	'MODERN ARCHITECTURE. ROMANTICISM AND REINTEGRATION'	-	NEW YORK	1929
	40	'IN THE NATURE OF MATERIALS'	-	NEW YORK	1942
	41	'ARCHITECTURE OF THE 19 TH AND 20 TH CENTURIES'	-	LONDON	1958
	42	'THE INTERNATIONAL STYLE. ARCHITECTURE SINCE 1922'	ED. PHILLIP JOHNSON	NEW YORK	1932

JAFFE, H.L.C.	43	‘DE STIJL – 1917-31’	-	LONDON AND AMSTERDAM	1956
JAMMAR, MAX	44	‘CONCEPTS OF SPACE’	-	NEW YORK	1960
JOEDICKE, J.	45	‘A HISTORY OF MODERN ARCHITECTURE’	-	LONDON	1959
JOHNSON, PHILLIP	46	‘MIES VAN DER ROHE’	-	NEW YORK	1947
KAUFMANN, EDGAR	47	‘FRANK LLOYD WRIGHT, WRITINGS AND BUILDINGS’	-	NEW YORK	1960
KEPES, GYORGY	48	‘LANGUAGE OF VISION’	-	CHICAGO	1948
KLEE, PAUL	49	‘PADAGOGISCHES SKIZZENBUCH’ (VOL. 2, BAUHAUSBUCHER)	-	DESSAU	1925
KOFFKA, K.	50	‘PRINCIPLES OF GESTALT PSYCHOLOGY’	-	NEW YORK	1948
LABO, MARIO	51	‘GIUSEPPE TERRAGNI’	-	MILAN	1947
	52	ALVAR AALTO	-	MILAN	1948
LANGER, S.	53	‘FEELING AND FORM’	-	LONDON	-
LE CORBUSIER	54	‘APRES LE CUBISM’	-	PARIS	1918
	55	‘MY WORK’	-	LONDON	1960
	56	‘LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET: OUVRE COMPLETE, 1910-1929’	ED. BOESIGER	ZURICH	1960
	57	‘OUVRE COMPLETE, 1929-1934’	-	ZURICH	1947
	58	‘OUVRE COMPLETE, 1934-1938’	-	ZURICH	1947
	59	‘OUVRE COMPLETE, 1938-1946’	-	ZURICH	1946
	60	‘OUVRE COMPLETE, 1946-1952’	-	ZURICH	1953
	61	‘OUVRE COMPLETE, 1952-1957’	-	ZURICH	1957
	62	‘LA CHARTE D’ATHENS’	-	PARIS	1943
	63	‘NEW WORLD OF SPACE’	-	BOSTON	1948
	64	‘UN COUVEN DE LE CORBUSIER’	ED. J. PETIT	PARIS	1961
	65	‘THE CITY OF TOMORROW’	-	LONDON	1929

	66	‘UNE MAISON – UN PALAIS’	-	PARIS	1928
	67	‘URBANISME’	-	PARIS	1928
	68	‘VERS UNE ARCHITECTURE’	-	PARIS	1923
	69	‘THE MARSEILLES BLOCK’	-	LONDON	1953
MANSON, G.C.	70	‘FRANK LLOYD WRIGHT TO 1910’	-	NEW YORK	1958
MARTIN, J.L. ED	71	‘CIRCLE’	-	LONDON	1937
MOHOLY-NAGY, L.	72	‘THE NEW VISION’	-	NEW YORK	1928
	73	‘VISION IN MOTION’	-	CHICAGO	1947
MONTESI, PIO	74	‘LA CASA, 6. L’ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA’	-	ROME	1962
MORRISON, H.	75	‘LOUIS SULLIVAN. PROPHET OF MODERN ARCHITECTURE’	-	NEW YORK	1938
MUMFORD, LEWIS	76	‘THE CULTURE OF CITIES’	-	NEW YORK	1938
	77	‘TECHNICS AND CIVILIZATION’	-	NEW YORK	1938
NEUENSCHWANDER, E.C.	78	‘ALVAR AALTO AND FINNISH ARCHITECTURE’	-	LONDON	1954
OZENFONT AND JEANNERET	79	‘APRES LE CUBISME’	-	PARIS	1919
OZENFONT A.	80	‘FOUNDATIONS OF MODERN ART’	-	LONDON	-
PAGANI, C.	81	‘ARCHITETTURA ITALIANS OGGI’	-	MILAN	1955
PANOFSKI, ERWIN	82	‘MEANING IN THE VISUAL ARTS’	-	NEW YORK	1955
-	83	‘STUDIES IN ICONOLOGY’	-	NEW YORK	1939
PERSICO, EDUARDO	84	‘SCRITTI, CRITICI E POLEMICI’	ED. ALFONSO GATTO	MILAN	1947
PERSTZ, A. ED.	85	‘L’OEUVRE DE MIES VAN DER ROHE’	-	FRANCE	1958
PEVSNER, N.	86	‘PIONEERS OF MODERN DESIGN’	-	LONDON	1960
PICA, A.	87	‘ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA’	-	MILAN	1941
	88	‘NUOVA ARCHITETTURA ITALIANA’	-	MILAN	1936

PLATZ, G.A.	89	'DIE BAUKUNST DER NEUESTEN ZIET'	-	BERLIN	1927
RASMUSSEN, STEEN EILER	90	'EXPERIENCING ARCHITECTURE'	-	LONDON	1959
ROBERTSON, H.	91	'THE PRINCIPLES OF ARCHITECTURAL COMPOSITION'	-	LONDON	1924
ROSENAU, HELEN	92	'THE IDEAL CITY IN ITS ARCHITECTURAL EVOLUTION'	-	LONDON	1959
SANTAYANA, GEORGE	93	'THE SENSE OF BEAUTY'	-	NEW YORK	1921
SAPIR, EDWARD	94	'LANGUAGE. AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF SPEECH'	-	NEW YORK	1921
SARTORIS, ALBERTO	95	'ARCHITETTURA MODERNA IN ITALIA'	-	MILAN	1941
	96	'GLI ELEMENTI DELL'ARCHITETTURA FUNZIONALE'	-	MILAN	1935
	97	'LUCI NELLA SCUOLA MODERNA'	-	COMO	1940
	98	'ENCYCLOPEDIA DE L'ARCHITETTURA NOUVELLE'	-	MILAN	1948
SCHOLFIELD, P.H.	99	'THE THEORY OF PROPORTION IN ARCHITECTURE'	-	CAMBRIDGE	1958
SCOTT, GEOFFREY	100	'THE ARCHITECTURE OF HUMANISM'	-	LONDON	1961
SCULLY, VINCENT JR.	101	'MODERN ARCHITECTURE'	-	LONDON	1961
SMITH, E.B.	102	'ARCHITECTURAL SYMBOLISM OF IMPERIAL ROME AND THE MIDDLE AGES'	-	PRINCETON	1956
VAN DOESBURG, THEO	103	'CLASSIQUE-BAROQUE-MODERNE'	-	PARIS	1921
VERONESI, GIULIA	104	'DIFFICOLTA POLITICHE DELL'ARCHITETTURA IN ITALIA'	-	MILAN	1953
WEYL, HERMANN	105	'SYMMETRY'	-	PRINCETON	1952
WHITTICK, A.	106	'EUROPEAN ARCHITECTURE IN THE 20 TH CENTURY' – 2 VOLS	-	LONDON	1950-53
WIJDVELD, H.H.	107	'FRANK LLOYD WRIGHT'	-	AMSTERDAM	1925
WITTKOWER, RUDOLF	108	'ARCHITECTURAL PRINCIPLES IN THE AGE OF HUMANISM'	-	LONDON	1949

WOLFFLIN, HEINRICH	109	'PRINCIPLES OF ART HISTORY'	-	GERMANY	1915
WRIGHT, FRANK LLOYD	110	'AN AUTOBIOGRAPHY'	-	LONDON	1946
	111	'WRITINGS AND BUILDINGS'	ED. KAUFMANN	NEW YORK	1961
ZEVI, BRUNO	112	'ARCHITECTURE AS SPACE'	ED. J. BARRY	NEW YORK	1957
	113	'ARCHITETTURA E STORIOGRAFIA'	-	MILAN	1950
	114	'POETICA DELL'ARCHITETTURA NEOPLASTICA'	-	MILAN	1953
	115	'STORIA DELL ARCHITETTURA MODERNA'	-	TURIN	1961
	116	'TOWARDS AN ORGANIC ARCHITECTURE'	-	LONDON	1939
ZURKO, EDWARD DE	117	'ORIGINS OF FUNCTIONALIST THEORY'	-	NEW YORK	1957

ARTICLES					
GENERAL					
AUTOR	#	TÍTULO	REVISTA	AÑO	PÁGINAS
OTTO SENN	1	'SPACE AS FORM'	WERK	DEC. 1955	386-393
LEO RICCI	2	'SPACE IN ARCHITECTURE'	ARCHITECTURAL RECORD	1957	-
BRUNO ZEVI	3	'DELLA CULTURA ARCHITETTONICA'	METRON	1949	31-32
REX MARTIENSSEN	4	'CONSTRUCTIVISM AND ARCHITECTURE. A NEW CHAPTER IN THE HISTORY OF FORMAL BUILDING'	SOUTH AFRICAN ARCHITECTURAL RECORD. VOL. 26	JULY 1946	-
WALTER GROPIUS	5	'THE FORMAL AND TECHNICAL PROBLEMS OF MODERN ARCHITECTURE AND PLANNING'	R.I.B.A. JOURNAL	MAY 1934	-
F.J. WEPENER	6	'PLASTIC EXPLORATION'	S.A. ARCH. RECORD	MAY 1937	-
I.. MATSA	7	'ARCHITECTURAL FORM'	S.A. ARCH. RECORD	MAY 1937	-
W. TAESLER	8	'IDEE UND FORM'	DAS WERK	FEB. 1942	-
ALVAR AALTO	9	'VARANS AN PASSING'	FORM 10	1942	-

H.M. NAVARRO	10	'INTRODUCTION TO ARCHITECTURAL THEORY'	REV. DE ARQUI.	MAY 1943	-
NILS AHRMON	11	'FUNCTION AND FORM'	BYGGMASTAREN No. 17	1943	-
E. STOCKMEYER	12	'MEASURE AND NUMBER IN ARCHITECTURE'	WERK	NOV. 1943	-
H. GOODHART	13	'STYLE IN ARCHITECTURE'	R.I.B.A. Scot.	FEB. 1953	-
PROF. A. BLOMSTEDT	14	'STYLE IN ARCHITECTURE'	R.I.B.A. Scot.	FEB. 1953	-
LIONELLO VENTURI	15	'PER L'ARCHITETTURA NUOVA'	CASABELLA	JAN. 1933	-
G. C. ARGAN	16	'IL PENSIERO CRITICO DI ANTONIO SANT'ELIA'	CASABELLA	APRIL 1933	-
	17	'THE ARCHITECTURE OF BRUNELLESCHI'	JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES – VOL. IX	1946	-
H. RUSSEL HITCHCOCK	18	'FRANK LLOYD WRIGHT AND THE ACADEMIC TRADITION OF THE EARLY EIGHTEEN NINETIES'	JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES – VOL. VII	1944	-
IL GRUPPO '7'	19	'RISTAMPE'	QUADRANTE 23-24	MARCH / APRIL 1933	-
-	20	-	L'ARCHITECTURE VIVANTE	1923-1933	-
PAVILLION SUISSE – LE CORBUSIER					
-	21	-	LA CONSTRUCTION MODERN	OCT. 1933	-
-	22	-	CHAUTIERS	FEB. 1933	-
-	23	-	ARCHITECTS JOURNAL	OCT. 1933	-
-	24	-	LA CONSTRUCTION MODERN	OCT. 1933	-
CITE DE REFUGE – LE CORBUSIER					
-	25	-	L'ARCHITECTURE VIVANTE - XVI	1931	29-36
AVERY COONLEY HOUSE – FRANK LLOYD WRIGHT					
-	26	-	L'ARCHITETTURA – No. 8	1956	-
-	27	-	L'ARCHITETTURA – No. 9	1956	-
-	28	-	L'ARCHITETTURA – No. 16	1957	-
TALLIN MUSEM – ALVAR AALTO					
-	29	-	ARCHITEHTI	1937	-

SAYNATSALO CIVIC CENTRE – ALVAR AALTO					
-	30	-	ARKITEHTEN No. 9-10	1953	-
-	31	-	BYGGEKUNST No. 1	1954	-
-	32	-	CASABELLA No. 200	1954	-
ASILO INFANTILE – GIUSEPPE TERRAGNI					
-	33	‘COSTRUZIONI’	CASABELLA No. 150	1954	-
A. SARTORIS	34	‘UN ASILO INFANTILE IN COMO ’	IL VETRO	SEPT. 1939	-
A. SARTORIS	35	‘ASILO IN COMO’	CASE D’OGGI – MILAN	FEB. 1940	-
A. SARTORIS	36	‘GUIDA UFFICINE DELLA VII TRIENNALE DI MILANO’	-	1940	-
-	37	‘VOLRI PRIMORDIALI’	-MILAN AND TURIN-	1938	-
CASA DEL FASCIO – GIUSEPPE TERRAGNI					
-	38	-	QUADRANTE No. 3	1933	10-11
-	39	(AN EXHAUSTIVE ACCOUNT.)	QUADRANTE No. 35-36	1936	-
-	40	-	VALORI PRIMORDIALI VOL. I / ROMA -MILANO	FEB. 1938	-
-	41	-	CASABELLA No. 107	Nov-	1936

Bibliografía

1. Smithson, A. (2001). *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: The Monacelli Press, Inc.
2. Argan, G. C. (s.f.). *Walter Gropius y la Bauhaus*. .
3. ARMESTO, A. (2000). Arquitectura y Naturaleza: Tres sospechas para el próximo milenio. *DPA: documents de projectes d'arquitectura*. No. 16, 34-43. Obtenido de . https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10502/DPA%2016_34%20ARMESTO.pdf
4. Banham, R. (Abril de 1959). Neoliberty. *Architectural Review*, 125(147), 231-235.
5. Banham, R. (1960). *Theory and Design in the First Machine Age: Trad. Luis Fabricant*. Barcelona: Paidós.
6. Borges , J. L. (1974). Elogios de la Sombra: Cambridge. En J. L. Borges, *Jorge Luis Borges: Obras completas 1923-1972* (págs. 973-1019). Buenos Aires: Emecé.
7. Borges, J. L. (2011). El jardín de los senderos que se bifurcan. En J. L. Borges, *Ficciones*. (págs. 34-58). Bogotá: Debolsillo.
8. Burry, M. (2011). *Scripting Cultures: Architectural Design and Programming*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
9. Campos Baeza, A. (09 de 07 de 2003). De la cueva a la cabaña. Sobre lo estereotómico y lo tectónico en la arquitectura. En A. Campos Baeza, *Sustancia y circunstancia : memoria del curso 2002-2003 de las asignaturas proyectos arquitectónicos 4 y 5* (págs. 3-7). Madrid: Mairera Libros. Obtenido de Archivo Digital UPM: http://oa.upm.es/32571/7/Cueva_cabana.pdf
10. Carlos, M. A. (2002). *Silencios Elocuentes*. Barcelona: UPC Commons.
11. CCA. (2010). Peter D Eisenman Fonds: AP 143. Montreal, Quebec, Canadá: Centro Canadiense de Arquitectura (CCA).
12. Corbusier, L. (1971). *Oeuvre Complete 191-1965* . Zurich: Imp. Efingerhaf .
13. Corbusier, L. (1978). *Hacia una Arquitectura* (Segunda ed.). Barcelona: Apóstrofe.
14. Corbusier, L. (1979). *Precisiones, respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. . Barcelona: Poseidón.
15. Corbusier, L. (2003). *Poema del Ángulo Recto*. (M. C. O'Byrne, & J. Quetglas, Trans.) Barcelona: Tétiade.
16. Cortázar, J. (1966). *Rayuela*. Buenos Aires: Suramericana .
17. Derrida, J. (1968). La diferencia / [Différance]. *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*, -. Recuperado el 9 de Septiembre de 2018, de https://www.ddooss.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf
18. Derrida, J. (1986). *De la Gramatología* (Cuarta ed.). Ciudad de México: Siglo XXI editores.
19. Eisenman, P. (2003). *Giuseppe Terragni : transformations, decompositions, critiques*. New York : Monacelli Press.

20. Eisenman, P. (25 de Agosto de 1995). Writing Inside Draft - Part 2. *Peter D Eisenman Fonds-AP143 Series 5 - Publications, writings, lecture*. Montreal, Quebec, Canada: Canadian Center fo Architecture.
21. Eisenman, P. (22 de Febrero de 2001). IAUS Oral History Programme. CCA. PDE. (L. Martin, Entrevistador)
22. Eisenman, P. (2004). *Eisenman Inside Out: Selected writings, 1963-1988*. New Haven: CT Yale University Press.
23. Eisenman, P. (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Muller.
24. Eisenman, P. (2011). *Diez Edificios Canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili .
25. Eisenman, P. (2017). Peter Eisenman in conversation with Thomas Weaver. En T. Weaver, *AA Files, No. 74* (págs. 150-172). Londres : Architectural Association School of Architecture. Recuperado el 23 de Octubre de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/44252553>
26. Eisenman, P. D. (1999). Diagram: An original Scene of Writing. En P. D. Eisenman, *Diagram Diaries* (págs. 92-127). New York: Universe Publishing.
27. Eisenman, P. D. (1999). Diagrams of Anteriority. En P. D. Eisenman, *Diagram Diaries* (págs. 36-42). New York: Universe Publishing.
28. Eisenman, P. D. (15 de Agosto de 2000). IAUS Oral History Programme. CCA. PDE. (L. Martin, Entrevistador)
29. Eisenman, P. D. (2005). *Die Formale Grundlegung Modernen Architektur*. Zurich: Gta Verlag.
30. Eisenman, P. D. (2006). *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Muller Publishers.
31. Eisenman, P. D. (2007). *Written into the Void. Selected writings: 1990 - 2004*. New Haven: Yale University Press.
32. Española, R. A. (12 de Abril de 2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es>
33. Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Suramericana.
34. Graafl, A. (Autumn de 2007). Book Review - Peter Eisenman: 'The Formal Basis of Modern Architecture'. *Footprint. Delft School of Desogn Journal*(1), 93-96. Recuperado el 9 de Abril de 2018, de <https://journals.library.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/670/848>
35. Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona : Colegio de Arquitectos de Cataluña - Ed. Serbal .
36. Marti Aris, C. (2007). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
37. Martí Arís, C. (2008). Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna. *DeArq - dearquitectura* 02, 16-27.
38. Martin, L. (2002). *The search for a theory in architecture*. Montreal: PhD Thesis Presented in UQAM.
39. Moretti, L. (2013). *Espacios-luz en la arquitectura religiosa (la luz y su anverso)*. (C. Martí Arís, Trad.) Madrid: Lampreave.
40. Moretti, L. (Abril 1952). Valori della Modanatura. *Spazio* 6, 5-12.

41. Moretti, L. (Abril 1953). Estructuras y secuencias de espacios. *Spazio 7: Rassegna delle arti e dell'architettura*, 9-20.
42. Moretti, L. (Julio 1950). Eclectismo y unidad de lenguaje. *Spazio 1: Rassegna delle arti e dell'architettura*, 5-7.
43. Oteiza, J. (1993). *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma Vasca*. Pamplona : Pamiela Ediciones.
44. Platón. (1872). *DIÁLOGOS DOGMÁTICOS, TOMO VI: EL POLITICO.-TIMEO.-CRITIA*. (D. P. AZCARATE., Trad.) Madrid: MEDINA Y NAVARRO.
45. Quetglas, J. (2004). *Artículos de ocasión*. Barcelona : Gustavo Gili.
46. Quetglas, J. (2009). El taller y el Santuario. En J. Calatrava, *Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Corbusier*. (págs. 95-117). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
47. Rosnay, J. d. (1977). *EL MACROSCOPIO, hacia una visión global*. Madrid: AC.
48. Rossi, A. (1966). *L'Architettura della Città*. Milan: Marsilio.
49. Rowe, C. (1978). *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
50. Rowe, C. (Junio - 1961). Dominican Monastery of La Tourette By Le Corbusier. *Architectural Review*.
51. Rowe, C. (1959). Architecture and Utopia. *Granta* .
52. Rowe, C. (Marzo 1947). The mathematics of the Ideal Villa – Palladio and Le Corbusier compared. *Architectural Review*.
53. Rowe, C. (Mayo 1950). Mannerism and Modern Architecture. *Architectural Review*, 289-299.
54. Rowe, C., & Slutzky, V. (1963). Transparency: Literal and Phenomenal Colin Rowe . *Perspecta*.
55. Ruiz Esquiroz, J. A. (Diciembre de 2015). Tiempo Transgresor. Formalismo y Agitación en Eisenman. *Hipotesis 3. Prácticas Cronotópicas*(3), 35-45. Recuperado el 22 de 06 de 2018, de http://www.hipotesis.eu/fscommand/hipo3/hipo3_practicascronotopicas.pdf
56. Sapir, E. (1994). *El lenguaje. Introduccion al estudio del habla*. . México D.F.: Fondo de Cultura Económica de México.
57. Sullivan, L. H. (Marzo 1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 403-409.
58. Summerson, J. (Junio de 1957). The Case for a Theory of Modern architecture. *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, 64(8), 307-313.
59. Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto: Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
60. Tafuri, M. (1986). Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna. En Varios, *Teoría de la proyectación arquitectónica* (págs. 21-48). Barcelona: Gustavo Gili.
61. Varios. (1933-1936). Casa del Fascio. (S. G. Modiano, Ed.) *Quadrante*(35).

62. Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art and the Graham Foundation .
63. Vidler, A. (2011). *Historias del Presente Inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.
64. Vignola, G. (1858). *Reglas de los cinco órdenes de Vignola*. México: Imprenta de Andrade y Escalante.
65. Wittkower, R. (1958). *La Arquitectura en la edad del Humanismo*. Bnos. Aires: Nueva Visión.
66. Zevi, B. (1958). *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.
67. Zevi, B. (1981). *Saber ver la Arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Bnos. Aires: Poseidon.

El texto como Arquitectura

Juan Carlos
Ruiz Acuña

Esta investigación, tiene como objeto presentar el resultado del análisis de la investigación realizada por Peter Eisenman titulado: "The Formal Basis Of Modern Architecture", que es lo que hoy se conoce como un libro de gran formato, publicado por Lars Müller en 2006, como una edición facsimilar de la Tesis de Doctorado de Eisenman. Sobre esta edición, el propio Eisenman destaca su valor en el epílogo a la misma escribiendo, entre otras cosas, lo siguiente: "Es gracias a Lars Müller, un editor único y sensible, que lo que se había convertido en una leyenda efímera verá finalmente la luz del día."

El propio Eisenman, se ha encargado de construir a lo largo de los años, una suerte de mito sobre su propia tesis, dado que no se publica sino hasta 2005, en alemán y como una transcripción del documento original, y porque, además, se realizan continuas referencias teóricas sobre esta en sus investigaciones posteriores. Sin embargo, lo que se quiere señalar, es que Eisenman mismo resalta el valor de la edición de Lars Müller como un facsímil, y lo denomina como artefacto: "En cuanto al artefacto real se ha reproducido aquí como un facsímil: todos los dibujos son de mi mano, incluso los textos. Todos fueron hechos a mano alzada. Obtuve un permiso especial de la Universidad para producir el trabajo en formato cuadrado. Las notas a pie de página al costado fueron mi idea, antes de que Norberg-Schultz publicara su libro 'Intentions in Architecture'. Se usó el tipo de letra porque se aproximaba a la dirección y el espaciado de la tipografía de 'Casabella' de Giuseppe Pagano. Finalmente, Anthony Vidler, uno de mis primeros estudiantes en Cambridge, hizo las notas al pie."

Esta investigación propone entender la idea de artefacto de manera ampliada, abriendo las puertas a una reflexión que lleva al interior de la tesis, para entender cómo fue hecha y dar cuenta de sus múltiples relaciones internas.